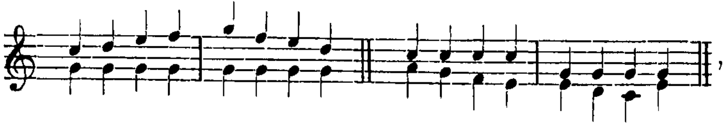Hier verfolge man die einzelnen Tonreihen in gleicher Weise: man wird ausser der Oberstimme zwei Mittelstimmen und eine vierte tiefe, Unter- oder Bassstimme, erkennen.
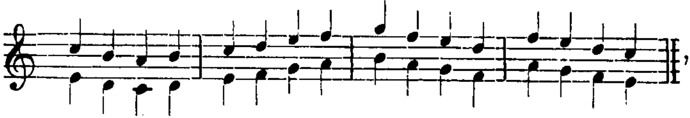
Der musikalische Satz beruht also in dem geordneten Fortschreiten von Harmonieen und Stimmen nach den ihnen innewohnenden Gesetzen. Diese Gesetze wurden von auserwählten Meistern erkannt, für die Praxis in Regeln gebracht, so wie dieselben ihrer Zeit gemäs waren. Während dann die folgenden Epochen zunehmende Erkenntnis und neue Gesetze brachten, wurde auch manche alte Regel überflüssig und als sinnlose Beschränkung erachtet.

Stimmenbewegung.
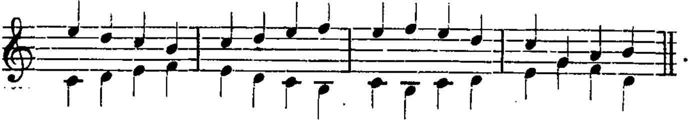
Man unterscheidet in der Stimmenfortschreitung dreierlei Bewegungsart: die **Seitenbewegung**, wenn die eine Stimme auf ihrer Stufe verbleibt, während sich eine andere auf- oder abwärts bewegt:



die **gleiche** oder **Parallel-Bewegung**, wenn zwei Stimmen in einer Richtung zusammengehen:
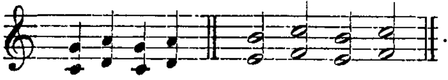


die **Gegenbewegung**, wenn die eine Stimme auf- und zugleich die andere abwärts fortschreitet:



Verbotene Quinten.
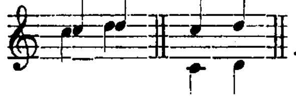
Die gleiche Bewegung zweier Stimmen in Quintenfolgen verbietet sich in reinem Satze durch die sich dem musikalischen Gehöre kundthuende Folgewidrigkeit:



Derartige verbotene Quinten sind z. B. hier vorhanden und zwar vom 2. zum 3. Accorde: in der 1. und 3. Stimme $\begin{cases} d\ c \\ g\ f \end{cases}$.

Verbotene Oktaven.

Wo es im Satze gilt, jeder Stimme ihre eigene und alleinige Art des Fortschreitens zu lassen, dürfen nicht zwei verschiedene Stimmen denselben Schritt thun; folglich dürfen im reinen Satze zwei Stimmen nicht in Einklängen und Oktaven gehen:



Verbotene Oktaven sind z. B. hierin enthalten, nämlich vom 2. zum 3. Accorde in den Stimmen 2 und 4. $\begin{cases} a\ g \\ a\ g \end{cases}$: . Hier sind zugleich Quinten und Oktaven: . Dieses Oktaven-Verbot hat keine Beziehung zu den verstärkenden Oktaven, Oktavengriffen etc., worin nicht eine »Stimme« unter mehreren andern im »stimmigen Satz« verstanden wird, sondern nur äusserliche Vermehrung des Tonmaterials im freien Satze.

Verbot verdeckter Quinten und Oktaven.

Auch **verdeckte Quinten und Oktaven** verbieten sich ihres unlogischen Klangwesens wegen; verdeckte Quinten hört man z. B. hier heraus: , wo sich das zwischen *c*—*a* liegende *h* geltend macht, das dann eine Quinte zu *e* sein würde: . Verdeckte Oktaven hört man hier: , wo unten zwischen *c*—*e* ein *d* liegt, das zu dem oberen Achtel *d*

eine Oktave bilden würde: [Notenbeispiel], womit dann Oktaven gemacht wären.

Lassen sich Quinten unter gewissen Umständen vertheidigen und als erlaubt begründen, so sind Oktaven, im wirklichen »Stimmen«-Satz, immer Verstösse, wo sie nicht als Übereinstimmung, »*Unisono*«, beabsichtigt sind.

Gebotene Fortschreitung. Verbotene Verdoppelung.

Gewisse Intervalle haben eine Verpflichtung ihrer Fortschreitung: der siebente Tonleiterton, als Leitton, soll in die nächsthöhere halbtönige Stufe gehen, wie z. B. hier die 7. Stufe *h* in *c*. [Notenbeispiel], wo der Klang des *h* nach *g* hinab übel zu hören sein würde: [Notenbeispiel]. Die Leittöne im Stimmmensatz sind nicht zu verdoppeln, weil beide Leittöne den nämlichen Schritt aufwärts und damit verbotene Oktaven machen würden.

Aus gleichem Grunde sollen auch Dissonanzen nicht verdoppelt werden, weil die Dissonanz die Pflicht hat, eine Stufe abwärts zu gehen, wie hier die Septime *f*: [Notenbeispiel] und in der Verdoppelung verbotene Oktaven entstehen würden.

Querstand.

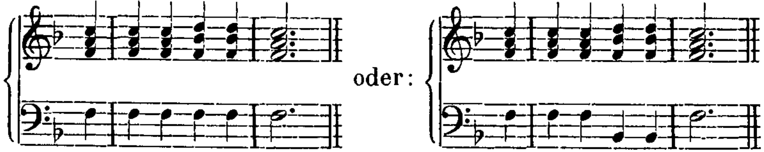
Wenn zwei Stimmen durch ein Versetzungszeichen zu derselben Stammstufe mit einander in chromatischem Widerspruch stehen, wie z. B. hier *e* und *es* [Notenbeispiel], so entsteht ein Querstand, der zu vermeiden ist, z. B. [Notenbeispiel] falls er nicht in der Intention des Komponisten liegt und harmonisch gerechtfertigt ist, z. B. als Durchgangs- oder Vorhaltston: [Notenbeispiel]. Logische Folgebeziehung in den Harmonieen und Stimmen, natürlicher Gang und innere Verbindung sind selbstverständliche Gebote des reinen Satzes. Derselbe ist vierstimmig der normale, weil damit den 3 bis 4 Tönen der meisten Accorde genügt wird; der dreistimmige Satz lässt darin häufige Lücken; der zweistimmige ist vollends harmonisch schwach.

Die Bassstimme zur Harmonie.

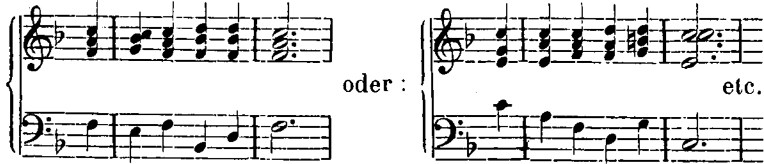
Im Stimmensatze pflegen die Ober- und Unterstimme von besonderer Bedeutung zu sein: die Oberstimme repräsentirt im Allgemeinen die leitenden melodischen Gedanken, die Bassstimme die Harmonie. Die Bassstimme soll daher, weil sie als Einzelstimme nächst der oberen am meisten gilt, nicht nur an sich guten gesanglichen Fluss, sondern auch zugleich bezeichnende Bestandtheile der Harmonie haben. Die Bassstimme wurde denn auch jederzeit als eine besonders vornehme betrachtet und von den grossen Tonmeistern mit besonderem Fleiss, ja Auszeichnung, gearbeitet: »gute Bässe« machen zu können, war ihr Stolz. Gar oft liegen im Basse sogar Hauptbestandtheile des Musikstücks. Ein »*Basso continuo*« (mitgehender Bass) stand bei den Alten oft ganz allein unter der Melodie eines ganzen Stücks, zur Erkundung der zugehörigen Harmonie: solcher *Continuo* musste dann in seiner fliessenden Fortschreitung wie in seiner harmonischen Vertretung selbstverständlich eine respektable Haltung zeigen. — Man legte auch wohl ein selbständiges melodisches Motiv in den Bass, das sich immerfort hartnäckig (*obstinat*) wiederholte, während darüber beständig neue kontrapunktische Gebilde entstanden. Einen solchen thematischen Bass nannte man ital. »*basso ostinato*«. Derselbe fand namentlich in der Passacaglie für Orgel und in der Ciaconne Anwendung.

Auch in der harmonisch schlichten Choralweise werden an den Bass, den der Organist auf der Pedalklaviatur tritt, sehr bestimmte Anforderungen bezüglich seiner melodischen Würde und harmonischen Kräftigkeit gestellt, wie das im Folgenden gewählte Beispiel (»Nun danket Alle Gott«) darzuthun vermag. Zu den Choraltönen: [Notenbeispiel] etc. würde diese Bassstimme: [Notenbeispiel] oder auch diese bessere:

lahm, arm und steif sein, und darüber die Harmonie matt wirken lassen:



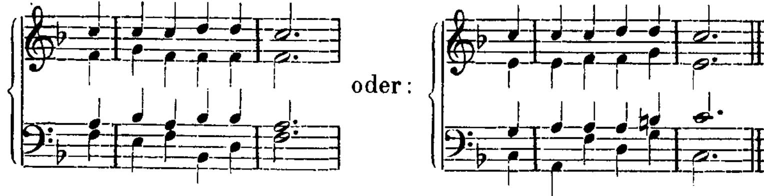
Dagegen würde diese: oder diese Bassstimme: von mehr melodischer Würde sein, und im zweiten Beispiel die Harmonie noch mehr entwickelt geben:



Hieran ist der Unterschied eines schlechten und guten Basses deutlich zu ersehen.

Harmonielage.

Die vorhin angewendete enge Stimmlage verwandelt sich bekanntlich in eine weite oder zerstreute, indem man die beiden Mittelstimmen mit einander vertauscht, d. h. die zweite Stimme eine Oktave tiefer hinabsetzt und sie so zur dritten macht, wodurch die frühere dritte zur zweiten wird:



In Folge dessen hat im 2. Beispiel der früher höher gelegene Bass eine Verlegung in die tiefere Oktave zu erleiden.

Harmonische Deutung der Melodie.

Weil jede Melodie auf dem (wenn auch nicht gehörten und gedachten) Grunde der Harmonie entsteht, so ist auch aus ihrer
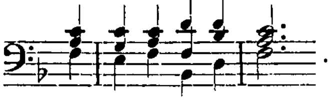
Einstimmigkeit eine Harmonie zu entnehmen und unterzulegen. Es gilt da zunächst, die der Melodie natürlichste, ursprünglich eigene Harmonie mit innerem Ohre oder praktisch probirend abzulauschen; eine andere findet erst danach ein Ankommen. Jenes letzte und vorletzte Choral-Beispiel zeigte zuerst die natürlichste, im »oder« eine erst nach dieser ankömmliche Harmonie. Eine dritte könnte diese sein: etc. Weitere Harmonieen würden immer fremdartiger wirken.

Mehr- und Minderstimmigkeit des Satzes.

In den letzteren Beispielen steht der Satz für vierstimmigen »gemischten Chor« für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen, den man gewöhnlich mit dem Worte »Chor« zu meinen pflegt; wollte man dieselben Beispiele in einen fünfstimmigen Satz bringen, so könnte es z. B. so geschehen: sechsstimmig so: . Für vierstimmigen Männerchor gesetzt würde die Melodiestimme eine Oktave tiefer in den 1. Tenor hinab versetzt werden müssen:
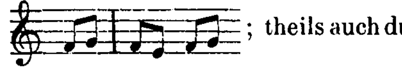
Für dreistimmigen Satz wären die Arten der Stimmen so zu wählen, dass keine zu weit von der andern abstände. Drei Frauenstimmen: . Dies würde, um

eine Oktave tiefer gesetzt, drei Männerstimmen entsprechen:
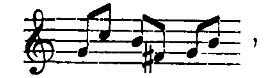


Figurirter Satz.
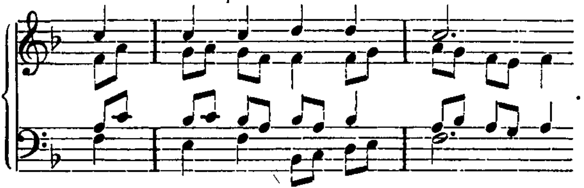
In vorstehenden Sätzen ist nur das für die Harmonie und die Natur der Melodie Nöthige gegeben; dadurch charakterisirt sich der einfache harmonische Satz. Derselbe gestaltet sich als ein durchgearbeiteter, wenn man den Stimmen mehr Bewegung giebt. Dies geschieht theils durch »Wechseltöne«, indem man wiederholte Töne mit Nebentönen abwechselt:



; theils auch durch ausfüllende Zwischentöne, indem man die zwischen zwei Tönen liegenden Zwischenstufen als Durchgangstöne benützt; , dann auch durch nachschlagende Töne, indem man von einem harmonischen Ton aus einen andern erspringt:



, was Alles in den verschiedenen Stimmen abwechselnd, wie auch in mehreren zugleich geschehen kann. Es entsteht so gegenüber dem einfach-harmonischen der figurirte Satz:
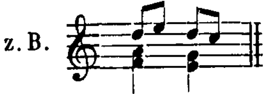


Der figurirte Satz spielt überall, nicht nur in der geistlichen Musik, eine bedeutende Rolle, denn wie im Leben, so genügt es auch im Kunstwerke nicht, nur allein das materiell Nothwendige zu haben: auch die Schönheit der Wirkung verlangt das ihre. Die Figuration zugleich im Sinne des Charakters der Musik zu geben, bleibt dabei immer die Aufgabe. Die schöne Wirkung figurirter Stimmen besteht in dem Lebendigmachen sonst starrer stimmlicher Elemente: die Figuration nimmt den Stimmen das abstrakte

Allgemeine und individualisirt sie, indem sie etwas Eigenes erhalten. Bedeutende Beispiele sind S. Bach's figurirte Choräle; seine Matthäus-Passion bietet für die figurirte Musik reichsten Stoff.
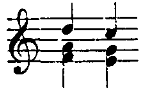
Die Regeln im freien Satze.

Auch der sogenannte freie Satz ist an die harmonischen Grundgesetze gebunden, wie denn »frei« mit »wild« nicht zu verwechseln ist: frei ist man erst nach dem Gange durch die Bildung, die man als höhere Natur in sich aufgenommen haben muss. — Der freie Satz bindet sich nur der äussern Form nach nicht so enge, nicht so sichtbar an die Regel; wo er diese scheinbar verletzt, hält er, wenn er rein ist, im Grunde doch daran fest. Hier z. B.
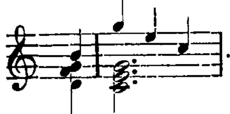


sind »verbotene Quinten« im Satz, was sich noch anschaulicher in dieser Fassung zeigt: .

Dieselben befinden sich vom 2. zum 3. Accorde in der 1. und 2. Stimme $\frac{e\ d}{a\ g}$. Im strengen, schlichten Satze würde man sie zu vermeiden haben, zumal im ruhigen Tempo sich jedes Intervall mehr geltend macht; im freien Satze dagegen sind es zwar auch immer Quinten, doch solche, die sich nicht absolut verbieten, denn jenes *e*, nur von melodischer, nicht harmonischer Natur, ist ein leicht nachschlagender Wechselton und das folgende *d* ist nur Vorschlag vor *c*, der harmonische Kern der Accorde ist dieser:
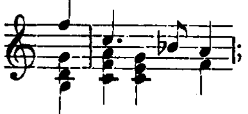


. Das Übrige ist nebensächliche Figuration.

Wo ein Leitton nicht vorschriftsgemäss zu seinem nächsthöheren halben Tone fortschreitet, darf dieser Ton von einer andern Stimme genommen werden, und dem Gesetze ist damit im »freien« Satze genügt:
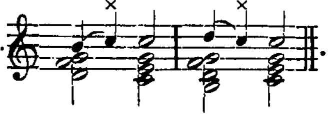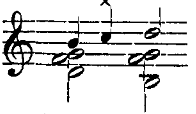


. Hier springt der Leitton *h* ab, anstatt nach *C* zu gehen; *c* aber liegt schon in dem unteren Accorde und würde sogar auch abwesend darin enthalten sein, weil sich der 2. Accord als *C* dur charakterisirt:

. In gleicher Weise steht's mit den pflichtmässigen Dissonanzen, deren Auflöseton im »freien« Satze auch anderswo als in derselben Stimme zu geben ist: ;

hier springt oben die Dissonanz *f*, statt nach *e* hinab zu gehen, nach *c*, und die Auflösung verzögert sich obendrein; es findet sich aber ein *e* später unten.

Anticipation.
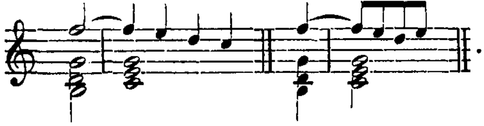
Oft scheint im freien Satze die Reinheit der Harmonie durch fremd hinzutretende Töne getrübt, z. B. .

Hier ist beide Mal bei × das erste *C* zu der ihm fremden *G* dur-Harmonie eine Vorausnahme oder »Anticipation«, das frühere Eintreten eines ohnehin erwarteten Tons, der als melodischer eine gewisse Selbständigkeit hat, wie ihm solche als »durchgehendem Tone«  bereitwillig auch im strengen Satze zuerkannt wird.

Retardation.

Im gegentheiligen Falle verzögert sich auch der Eintritt eines Tons, und sein Aufhalten, »Retardiren«, trübt momentan die Harmonie: . Hier ist das *F* oben die Septime im Accorde: *G h D F*, also eine Dissonanz, die sich abwärts nach *e* aufzulösen hat, weshalb eben dieses *e* vor der Auflösung nicht auftreten darf; das *F* aber, das zum zweiten Accorde nach *e* gehen sollte, verzögerte die Auflösung, es bleibt, und trotzdem tritt *e* unten schon ein. Auch hier ist die Melodie gegenüber der Harmonie ein Selbständiges, und ihre Retardation ist

ihr, als einer sich abscheidenden Singstimme über einem Begleitungsaccorde, darum zu gestatten, namentlich bei kürzerer Dauer:



Kontrapunkt.

Allgemeines.

Das Wort Kontrapunkt (von *contra:* gegen — *punctus:* Note) bedeutet Gegenstimme. Nach der Einzelstimmigkeit (in welcher die uralten Kirchenweisen gesungen wurden) stellte man in späterer Zeit auf dem *Organum* zur Zweistimmigkeit eine Note gegen die andere: »*punctus contra punctum*«, anfangs in Oktaven, dann in Quarten. Zur Zeit, als es noch keine eigentliche Harmonie, keine Accorde gab, wurden die Zusammenklänge mehr theoretisch versucht, als geistig geschaffen; so entstand der erste einfache und noch sehr schwerfällige Kontrapunkt, der längere Zeit weiterer Fortbildung bedurfte, um zur musikalischen Ausübung, auf Grund fester Regeln, zu gelangen. Diese Regeln und die nach ihnen zu arbeitenden Studien haben sich in ihrer vervollkommneten Art bis auf die neuere Zeit erhalten.*)

Zu einem Kontrapunkt gehört als Hauptstimme der »*Cantus firmus*«, »fester Gesang« (auch Choral genannt) als das Thema, zu welchem der Kontrapunkt gesetzt ist. Der *Cantus firmus* kann Oberstimme sein und die Stimme des Kontrapunkts unter dieselbe gesetzt werden, oder umgekehrt. Im Kontrapunkt und speciell in den scholastischen Studien desselben herrscht der »strenge Satz«, der den Gebrauch gewisser frei eintretender Intervalle (Quarten, Sekunden, Septimen) auf accentuirter Taktstelle, wie auch die bekannte Folge von Quinten und Oktaven in denselben Stimmen, verbietet. Der Kontrapunkt kann zweistimmig sein und also nur aus dem *Cantus firmus* und der Gegenstimme bestehen, aber auch drei-, vier- und fünfstimmig, wobei die Stimmen, ausser dem *Cantus* und Kontrapunkt, harmonische »Füllstimmen« sind.

Es giebt zwei Arten des Kontrapunkts: den einfachen und doppelten. Der einfache hat nur eine Art der Anwendung:

*) In »Beethovens Studien« sind dessen Schülerarbeiten im Kontrapunkt — nach Albrechtsbergers (1736—1809) Lehre — vorhanden.

die zu einem *Cantus firmus* gehörige kontrapunktirende Stimme wird entweder nur über, oder nur unter demselben gemacht und passt also nur an einer Seite desselben; der doppelte Kontrapunkt hingegen muss für beide Seiten, über und unter den *Cantus* passen, also der Umsetzung oder Versetzung (Inversion) von oben nach unten und umgekehrt, fähig sein, ohne dabei gegen die Regeln des einfachen Kontrapunkts zu verstossen.

Die Lehre des Kontrapunkts stellt fünf Gattungen auf, in welchen der *Cantus* aus lauter ganztaktigen Noten besteht. In der ersten Gattung hat der Kontrapunkt zu jeder Note des *Cantus* eine gleichwerthige, in der zweiten je zwei oder drei, in der dritten vier oder sechs Noten, in der vierten bindet sich jede zweite oder dritte in den folgenden Takt hinüber, die fünfte ist frei in Noten aller Gattungen gehalten. Etwaige Füllstimmen im mehr als zweistimmigen Kontrapunkt müssen mit dem *Cantus* in gleichen Noten gehen.

Man hat den strengen und freien Kontrapunkt zu unterscheiden: der strenge Kontrapunkt bindet sich an Regeln, welche nach den alten Tonsetzern und Theoretikern festgestellt und zu einer Schule des Kontrapunkts geworden sind; der freie Kontrapunkt folgt mehr der Phantasie, während er jedoch das Studium des strengen selbstverständlich voraussetzt.

Zur klaren Einsicht und leichteren Übung werden hier die fünf Gattungen des einfachen zweistimmigen Kontrapunkts ohne harmonische Füllstimmen abgehandelt, wonach dann in dem später nachfolgenden doppelten Kontrapunkt die fünfte Gattung allein ausreichend ist.

Einfacher strenger Kontrapunkt.

Die erste Gattung, »*nota contra notam*,« bringt auf jede ganze Note des *Cantus firmus* eine gleiche der Kontrapunktstimme.

Der *Cantus firmus* in der Oberstimme:

Cantus firmus.

Kontrapunkt.

Der *Cantus firmus* in der Unterstimme:

Kontrapunkt.

Cantus firmus.

Die zweite Gattung bringt zwei wie auch drei kontrapunktische Töne zu je einem Tone des *Cantus firmus*:

Cantus.

Kontrapunkt.

Kontrapunkt.

Cantus.

Die dritte Gattung hat vier wie auch sechs Töne zu einem Tone des *Cantus*:

Cantus firmus.

Kontrapunkt.

Kontrapunkt.

Cantus firmus.
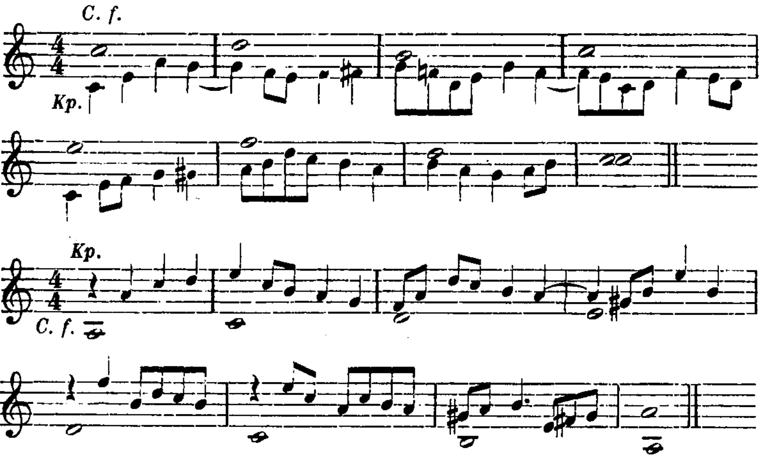
Die vierte Gattung enthält gegen eine Note des *Cantus firmus* zwei oder drei Noten des Kontrapunkts, von welchen aber allemal die letzte über den Taktstrich hinaus an die folgende erste gleichstufige durch Bogen gebunden ist:



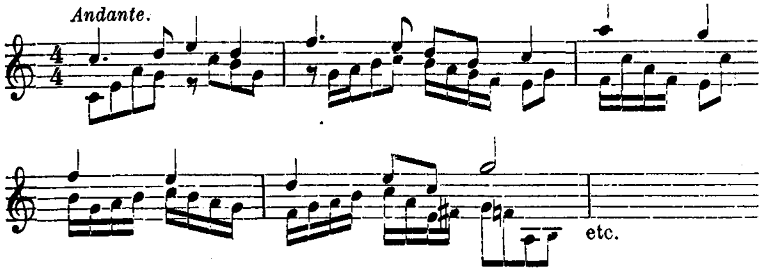
Die synkopirende Bindung wird Ligatur genannt.



Die fünfte Gattung enthält zu den einfachen Noten des *Cantus firmus* verschiedene Notenarten, Halbe, Viertel, Achtel, verlängerte Noten etc. in beliebiger Folge. Man nannte diese Gattung, solcher Buntheit wegen, den *Stylus floridus*, den blühenden Stil.



Die trockene scholastische Klangweise solcher in den engen Banden der Regel einhergehenden Beispiele weicht in dem von der Phantasie eingegebenen freien Kontrapunkte der Schönheit, indem derselbe aufhört, sich in berechneten Formen und Intervallen zu geben, und musikalische Sprache wird: es hören da die starren gleichen Noten des *Cantus firmus* auf und geben einem melodischen Hauptmotiv Raum, das schon an sich gedanklichen Reiz hat, durch einen beweglichen Kontrapunkt aber noch verschönt wird; z. B.:

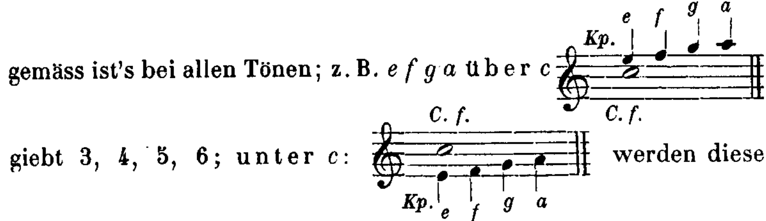


In der freien Musik hört auch die Regel auf, dass die Füllstimmen in gleichen Noten mit dem rhythmisch monotonen *Cantus* gehen müssen: sie dürfen sich beliebig frei bewegen und selber gleich Kontrapunkten zu dem *Cantus* stehen. In den vorhin gegebenen Beispielen war es lediglich um die leicht anschauliche Grundform des Kontrapunkts ohne Füllstimmen zu thun, der in lebendiger Musik so frei gehandhabt wird, dass die einzelnen Gattungen in ihrem Ineinanderfliessen nur selten oder gar nicht mehr zu erkennen sind.

Doppelter strenger Kontrapunkt.

Der einfache Kontrapunkt ist, wenn er entweder über oder unter dem *Cantus firmus* steht, jedes Mal ein anderer, neu gemachter; wenn aber ein und der nämliche Kontrapunkt in regelrechter Weise über und unter demselben *Cantus* stehen und somit doppelte Beziehung und Verwendung finden kann, wird er »doppelter Kontrapunkt« genannt.

Der doppelte Kontrapunkt hat seine Schwierigkeit darin, dass die nämlichen Töne über einem *Cantus*, nach unten hin versetzt, zu andern Intervallen werden: ein *G* über *C* ist Quinte, unter *C* Quarte; ein *F* über *C* ist Quarte, unter *C* Quinte. Demgemäss ist's bei allen Tönen; z. B. *e f g a* über *c* giebt 3, 4, 5, 6; unter *c*: werden diese Intervalle zu 6, 5, 4, 3. In diesem Beispiel war die Versetzung, die man Umkehrung nennt, um eine Oktave tiefer.



Man versetzt den Kontrapunkt auch in die verschiedenen andern Intervalle: in die Sekunde, oder, was dem Tonnamen nach das

Nämliche ist, in die None : (Prime Sek. None; h h), in die Terz, die um eine Oktave tiefer hinab zur Decime wird : (1. 3. 10.; a a),

in die Quarte, oder um eine Oktav tiefer in die Undecime: (1. 4. 11.; g g) in die Quinte (Duodecime) : (1. 5. 12.; f f);

und ebenso in die Sexte (Tredecime), Septime (Quartdecime). Da hierbei viele brauchbare, angenehm klingende Intervalle in der Versetzung zu verbotenen und missklingenden, also unbrauchbaren werden, wie z. B. diese Terzen oder Decimen : (Kp. C. f.)

aus welchen durch die Versetzung in die Sekunde oder None lauter Sekunden oder Septimen entstehen :,

so haben die doppelten Kontrapunkte, ausser dem in der Oktave, noch vermehrte Schwierigkeit, wo die erwähnten strengen Schulregeln respektirt werden sollen.

Auch der d o p p e l t e Kontrapunkt wird in die bekannten fünf Gattungen des einfachen, nicht umgekehrten, eingetheilt und zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig gesetzt. Da diese Gattungen (Note gegen Note, zwei und drei gegen eine, vier und sechs gegen eine, Ligaturen, *stylus floridus*), bereits bei dem einfachen Kontrapunkt anschaulich gemacht worden sind, ist eine Ausführung derselben nicht nochmals nöthig, und es seien deshalb nur einige Beispiele zur letzten Gattung in jeder Versetzung nebst dem Schema der Intervallenverhältnisse mitgetheilt. (Schema: 8 7 6 5 4 3 2 1)

Diese Intervalle, von der Oktave bis zur Prime, ergeben folgende
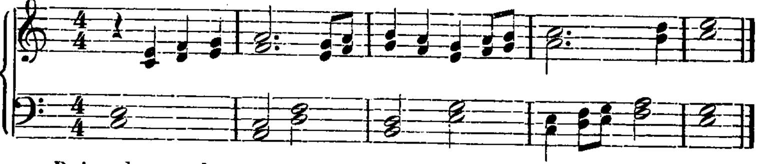
Veränderungen bei der Versetzung in die o b e r e Oktave (*Octava acuta*) : (1 2 3 4 5 6 7 8). Das heisst also : aus der 8 (Oktave) wird in der Versetzung in die höhere Oktave eine 1 (Prime), aus der 7 (Septime) eine 2 (Sekunde) aus der 6 eine 3 etc.

Auf den Kontrapunkt praktisch angewendet ergiebt sich so eine Satzweise wie in den folgenden Beispielen :

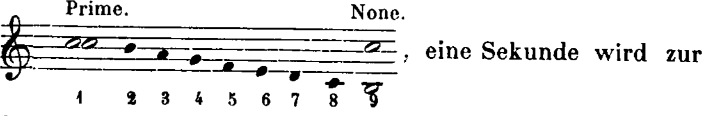
Nun folgt dasselbe Beispiel im doppelten Kontrapunkt. Die Oberstimme in die untere Oktave versetzt und die frühere Unterstimme als obere.

Beispiel in zwiefachen Stimmen :

In der Umkehrung:



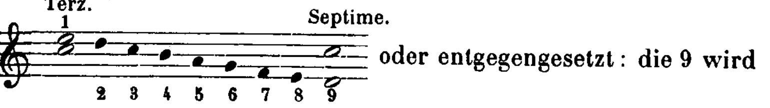
Beim doppelten Kontrapunkt in der None besteht dieses Intervallenverhältniss: 1 2 3 4 5 6 7 8 9. / 9 8 7 6 5 4 3 2 1. Das heisst: zwei über einander stehende Noten, welche eine Prime bilden, werden bei der Versetzung der oberen Stimme in die neunte Stufe tiefer zur None:
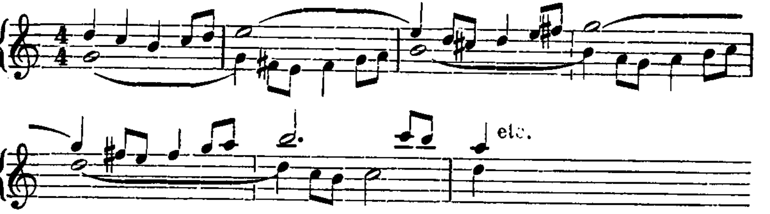


, eine Sekunde wird zur Oktave:

Sekunde.
1
Oktave.
2 3 4 5 6 7 8 9
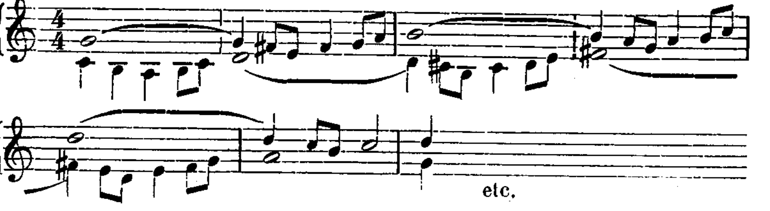
, die Terz zur Septime:
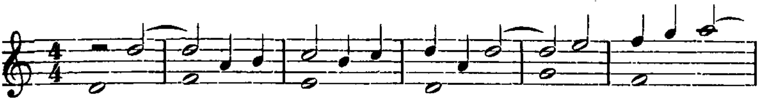


oder entgegengesetzt: die 9 wird in der Umkehrung zur 1, die 8 zur 2, die 7 zur 3 etc. was sich zeigt, wenn man die letzten Beispiele rückwärts liest.
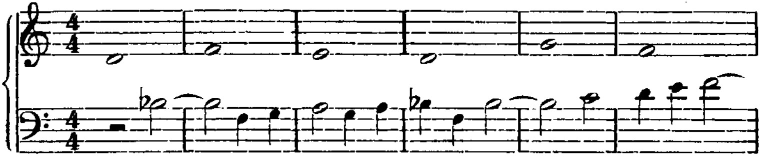


Die Oberstimme um eine None (9 Stufen) tiefer:
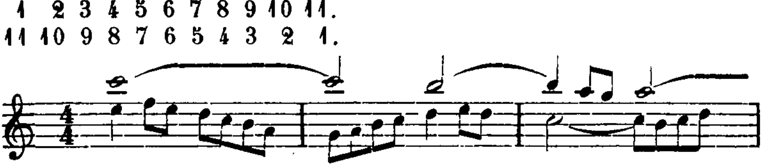


Der doppelte Kontrapunkt in der Decime giebt diese Intervalle: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10. / 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.
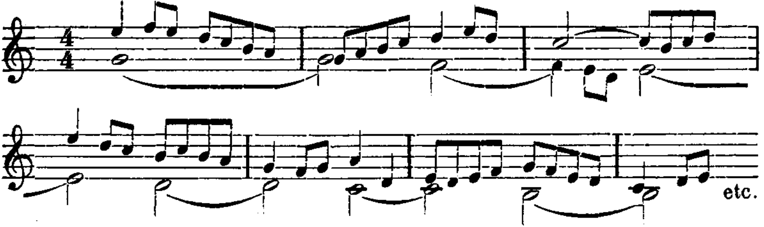


Die Oberstimme um eine Decime (10 Stufen) tiefer:



Der doppelte Kontrapunkt in der Undecime:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11.
11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.
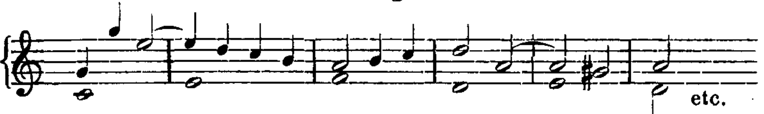


Die Oberstimme um eine Undecime (11 Stufen) tiefer:
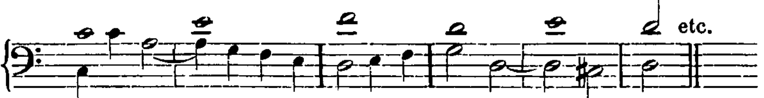


Der doppelte Kontrapunkt in der Duodecime:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.
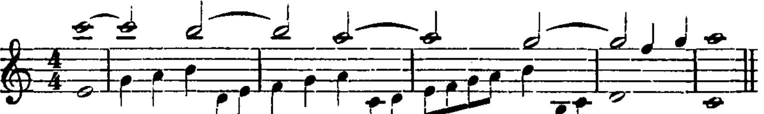




Die Oberstimme um eine Duodecime (12 Stufen) tiefer:
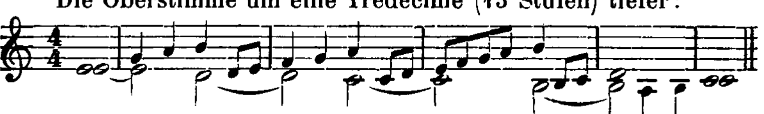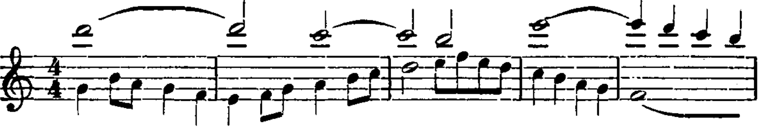




Der doppelte Kontrapunkt in der Tredecime:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13.
13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.
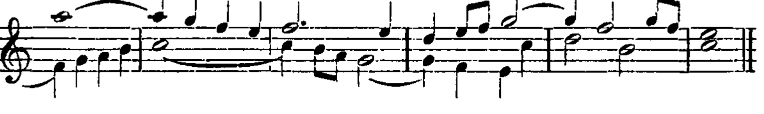


Die Oberstimme um eine Tredecime (13 Stufen) tiefer:
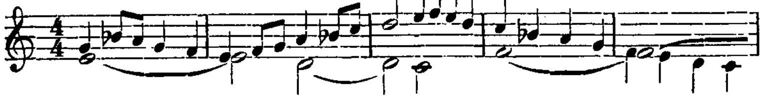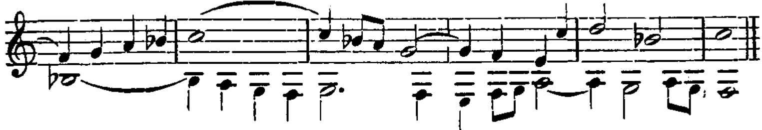


Der doppelte Kontrapunkt in der Quatuordecime:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14.
14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.





Die Oberstimme um eine Quatuordecime (14 Stufen) tiefer:





Man darf diese Beispiele nicht als »Musik«, sondern nur als Formeln zur Darstellung der Regel betrachten; sie klingen nicht schön und sind hier nur für's Auge, für den Verstand. In Musikstücken findet man derartige strenge nach der Regel durchgeführte Beispiele nicht: die Phantasie schafft darin frei, und sie verwendet den Kontrapunkt nur als Mittel zu musikalischem Zweck, während er hier Selbstzweck war.

Auch der doppelte Kontrapunkt kann drei-, vier- und mehrstimmig sein und ist auch in der Septime, Sexte, Quinte, Quarte, Terz und Sekunde möglich; selbstverständlich kann die Versetzung nicht nur, wie vorhin geschehen, von oben nach unten, sondern auch von unten nach oben hin stattfinden.

Weitere kunstvolle Kombinationen.

Es giebt noch allerlei weitere kunstreiche Kombinationen im doppelten Kontrapunkt. So kann z. B. der erst aufgestellte thematische Satz zu der Versetzung unverändert mit beibehalten werden, wodurch dann derselbe dreistimmig wird. Der thematische Satz kann auch doppelstimmig, z. B. in Terzen, gemacht und so versetzt werden. Auch können zweierlei doppelte Kontrapunkte zu demselben Thema mit einander verbunden werden; z. B. dieser Satz:

I.





erscheint hier zunächst in der Umkehrung in die Oktave, d. h. die Oberstimme als Unterstimme 8 Stufen tiefer:

II.

Und hier folgt der nämliche Satz in die Decime versetzt, d. h. jene frühere Oberstimme nun als Unterstimme 10 Stufen tiefer:

III.

In dem Folgenden liegt Satz I. oben und bildet Stimme 1 und 2; die 3. Stimme ist Stimme 1 aus Satz I in die untere Decime versetzt; die unterste 4. Stimme ist die 2. Stimme aus Satz I., um eine Decime tiefer:

Im Folgenden liegt in den Oberstimmen jener Satz II; die 3. Stimme ist die ursprüngliche Unterstimme aus Satz I in der Unterdecime; die 4. Stimme ist die Unterstimme aus Satz III in der Unteroktave.

Diese Sätze sind auch noch anders zu kombiniren und auch dreistimmig zu setzen.

In der entgegengesetzten Bewegung.

Man hat auch den doppelten Kontrapunkt in der entgegengesetzten Bewegung beider Stimmen, so, dass jeder Schritt, der im Themasatze aufwärts ging, in der Versetzung abwärts geht, und umgekehrt.

Thema: etc.

Die stufenweise von *C* bis *G* aufwärts gehende Oberstimme dieses Satzes beginnt im entgegengesetzten Gange bei *G* und geht stufenweise abwärts bis *C*: . Die Unterstimme jenes Satzes machte von *c* bis *e* einen Terzensprung aufwärts, von da einen Quartensprung aufwärts nach *a*, dann einen Stufenschritt abwärts nach *g*, etc. Daraus entsteht, entsprechend dem umgewendeten Thema, diese Viertelfolge:
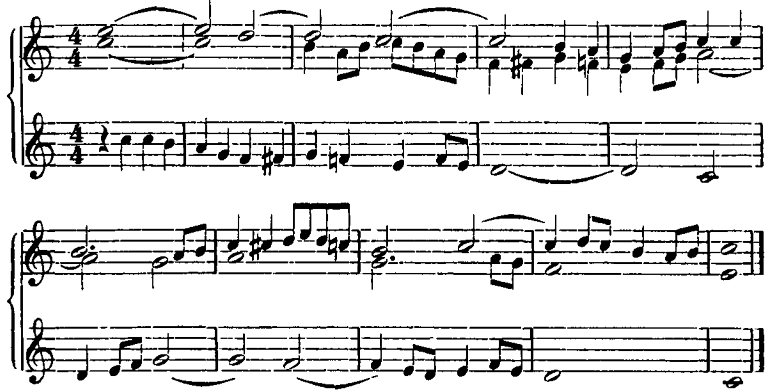
,

zusammenklingend also im doppelten Kontrapunkt, dieser zweistimmige Satz:

.

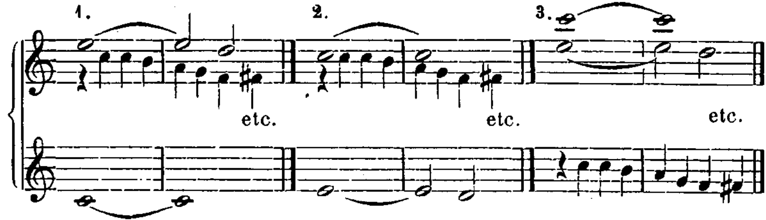
Diese Kontrapunktik in der Gegenbewegung ist auch in die übrigen Intervalle zu versetzen, wo die Umkehrung der Stimmen in der Oktave, None u. s. w. nach früheren Beispielen entsteht.

Drei- und mehrfacher doppelter Kontrapunkt.

Es giebt auch den dreifachen doppelten Kontrapunkt, in welchem ausser der Ober- und Unterstimme noch eine kontrapunktirende Mittelstimme in Betracht kommt, und, den andern gleich, in die verschiedenen Intervalle versetzt wird. So kann jede Stimme dreierlei Stellung erhalten, denn jede kann als Ober-, Mittel- und Unterstimme zu stehen kommen.



Dieser Satz giebt einen dreifachen doppelten Kontrapunkt, indem 1. die Mittel- als Unterstimme versetzt werden kann, 2. die Ober- zur Unterstimme, 3. die Ober- zur Mittelstimme zu machen ist, wozu hier nur die Anfänge gegeben seien:



Ausserdem sind auch noch andere Kombinationen zu bewirken, indem von den erwähnten einzelnen Versetzungen deren zwei zugleich möglich sind. Auch diese dreifache Kontrapunktik ist in verschiedenen anderen Intervallen möglich.

Man hat auch noch den vierfachen doppelten Kontrapunkt, der wie der dreifache behandelt wird und an diesem wohl ohne weitere neue Beispiele zu erkennen ist. Ebenso wird der entgegengesetzte drei- und vierfache doppelte Kontrapunkt an den früheren Beispielen des zweistimmigen doppelten Kontrapunkts in der Gegenbewegung zu erkennen sein.*)

Der freie Kontrapunkt.

Wenn sich der strenge Kontrapunkt an die feste Regel hält, der freie dagegen dem Zuge der Phantasie folgt, so vermag dies in geordneter, der Schönheit entsprechender Weise nur aus einem musikalischen Sinne heraus zu geschehen, der sich zuvor nach dem Gesetze gebildet hat. In dem schulgemässen »strengen« Kontrapunkt galt die Regel buchstäblich; im freien heisst es: der Buchstabe tödtet, der Geist macht lebendig. Ob hier die bestimmten Intervalle auf bestimmte Taktheile kommen, Konsonanzen oder Dissonanzen sind, ob die Umkehrung immer eine genaue ist, gilt da weniger, als dass die Musik gut klinge und die Umkehrung überhaupt stattfinde. Das geschulte Gehör, der wohlerzogene Verstand des Komponisten sind Gewähr, dass die »freie« Phantasie nicht etwa wild verfahre. Die vorzüglichsten Beispiele dazu finden sich für den Musiklernenden zunächst in den Werken derjenigen Meister, welche in der Zeit der Blüthe des kontrapunktischen Satzes lebten, und in den Werken der Meister Haydn, Mozart und Beethoven. Ihnen ist die kontrapunktische Kunst Natur; indem sie sich frei im Gesetz fühlten, waltete zwischen der objektiven Form und der persönlichen Phantasie ein harmonisches Verhältnis, in welchem die Thätigkeit des musikalischen Verstandes mit dem Gefühl des Schönen in warmer Stimmung verbunden war.

Das Erste, was den freien Kontrapunkt von dem strengen unterscheidet, ist derjenige Theil des Satzes, welcher als *Cantus*

---

*) Bedeutende neuere Lehrbücher über den Kontrapunkt sind: »Die Lehre vom Kontrapunkt, dem Canon und der Fuge von S. W. Dehn. (Berlin, Schneider.) — Der Kontrapunkt von Heinr. Bellermann. (Berlin, Springer 1862.) Beide Werke sind sehr gelehrt und verwenden vielfach die fremden Schlüssel. — Eine sehr eingehende und deutlich dargelegte Lehre des doppelten Kontrapunkts erschien im Verlage von Breitkopf und Härtel von Simon Sechter. Diesem Werke wurden hier eine Anzahl Beispiele entnommen.

firmus bezeichnet wurde und nun zum leitenden thematischen Motiv wird, das nicht mehr in festgestellten einförmigen Notenfolgen, sondern nach freiem Phantasietriebe in beliebigem rhythmischen Wechsel sich ergeht, oder wo es dennoch in gleichen Notengattungen erscheint, dies nicht aus Zwang, sondern aus Neigung thut, iudem es dem zufälligen melodischen Zuge entspricht.

In einzelnen der Bachschen »kleinen Präludien« für Klavier tritt der zweistimmige freie Kontrapunkt z. B. in folgender Weise auf:

Thema.

Kontrapunkt.

Kontrapunkt.

etc.

Thema.

In einer der »zweistimmigen Inventionen«:

Thema.

etc.

In einer der Bachschen »dreistimmigen Inventionen« oder »Symphonieen« wird das aus neun Tönen bestehende Motiv: in allen Stimmen wechselnd, auch in

der Gegenbewegung durchgeführt; die 2. Stimme beginnt das Motiv im 1. Takt, im 2. Takt geht es in die 1. über, im 3. erhält der Bass das Motiv und spinnt dann die letzten sechs Noten weiter, während die übrigen Stimmen harmonische Fülltöne haben:

Motiv.

Motiv.

Füllstimmen.

u. s. w.

Motiv.

Im 17. Takte erscheint das Achtel-Motiv in der Gegenbewegung, statt von unten hinauf, von oben herunter steigend:

Im 22. Takte ist das Motiv oben normal und zugleich im Bass in der Gegenbewegung.

etc.

Im 2. Theile einer Mozart'schen *B* dur-Sonate ist das Thema des Anfangs: etc. in dieser Weise kontrapunktisch durchgeführt:

Kontrapunkt.

Thema.

Thema.

K. p.

etc.

In der Sonate pathétique von Beethoven, Op. 13 wird im Rondo dieses Motiv:

in folgenden kontrapunktischen Kombinationen durchgeführt:

Motiv.

Kontrap. in der Versetzung

Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

Motiv.

Gegenbewegung synkopirt.

nach oben.

Gegenbewegung.

Kontrap. synk. doppelstimmig.

Motiv synkopirt.

Motiv doppelstimmig.

u. s. w. sodann:

Motiv.

Kontrapunkt.

Kontrapunkt versetzt.

Motiv.

u. s. w.

Man sehe demnach die kontrapunktischen Durchführungen in andern Werken, wie z. B. im 2. Theile des 1. Satzes der Beethoven'schen Symphonie Eroica; ferner diejenige der 4 Themata im Finale der Mozart'schen Symphonie Jupiter u. A. m.

Erst in der musikalischen Anwendung des Kontrapunkts ist zu erkennen, wie gewandt er den Schaffenden macht, denn erst durch ihn erhält die Phantasie die Fähigkeit, in bedeutenden kernhaften Formen zu arbeiten, welche die Fülle des idealen Gehalts zu fassen und zu tragen vermögen, um ihn vor dem Zerfliessen und Verflüchtigen zu bewahren und ihm Dauer zu verleihen.

Bedeutung des Kontrapunkts.

Die Kunst des Kontrapunkts erscheint Manchen nur als eine mathematisch-musikalische Künstelei, zunächst wohl deshalb, weil sie oft schwer zu verstehen ist: denn zwei, drei, vier obligate

Stimmen sind nicht so leicht zu fassen, wie eine einzelne Melodie mit untergeordneter harmonischer Begleitung. Es kann freilich auch kontrapunktische Musik vorkommen, die wirklich nicht viel mehr ist, als nur musikalisches Rechenexempel: ein solches wird immer kalt, ungeistig wirken. Indessen ist dies nicht nur bei kontrapunktischer sondern bei aller bloss erdachter, nicht auch zugleich gefühlten, Musik, ja bei aller Art von Kunst der Fall, die nur äussere Mache und somit todte Form ist.

Auch kontrapunktische Musik kann, wie ihre Wirkung beweist, aus warmem Gefühl, aus Inspiration entstehen, das zeigt u. A. Seb. Bach's Matthäus-Passion, deren kontrapunktische Musik dem religiösen textlichen Inhalte auf's Vollkommenste entspricht und selbst ohne Worte zum Herzen dringt. Wo die kontrapunktische Musik innern Ursprungs ist, wird die schwierige Kunstarbeit, welche der Schaffende bei der Ausführung hatte, keineswegs als »Arbeit«, als »Rechenexempel« sich bemerkbar machen, denn sie wird vom lebendigen Geiste gehoben, in welchem die Form aufgeht.

Die textlose kontrapunktische Musik grosser Meister in kunstreichen Formen, wie z. B. in Bachs umspielten Chorälen, Orgel- und Klavierwerken, Fugen etc. hat, wie man oft sagt, etwas »Mysteriöses,« das den empfängnisfähigen Hörer in den wunderbaren Organismus hineinzieht. Dies ist eben so wahr wie erklärlich, in so fern derartige, aus der Wärme wahren Schaffensdranges erwachsene Musik ihre Symbolik hat, die uns als ein Gleichnis des Alls in Tönen erscheinen kann. Das In-, Neben- und Durcheinander der aus Motiven erwachsenden Stimmen versinnbildlicht das organische Naturweben, das sich auch im Innenleben des Menschen wiederspiegelt. Dieses letztere, das Gefühlsleben mit seinen vielverzweigten Motiven und Fäden, mit seinen im Dunkel des Unbewussten auf- und abwogenden Vorstellungen als Niederschlag der Welteindrücke betrachtet, ist durch keine Musikform entsprechender zu innerer Anschauung zu bringen, wie durch die des Kontrapunkts. Besonders der doppelte Kontrapunkt mit der vielseitigen Beziehung seiner Motive und Stimmen symbolisirt in wunderbarer Weise das von Innen erfasste und durchfühlte Leben, wie es die Wirklichkeit bietet, oder wie es in poetischen Kunstwerken weltlicher wie religiöser Art sich darstellt. Wie man sich in die Betrachtung der all- und überall thätigen geheimnisvollen Triebkräfte des unendlich verschlungenen Ganzen bis zur Selbstvergessenheit versenken kann, so auch in die lebendig symbolisirende, in ihren kunstreichen Formen und Windungen unerschöpfliche Kontrapunktik. Wie sie höherer Eingebung entspringt, vermag sie uns zu dem Gedanken zu bringen: das All selbst sei in seinem wirklichen Lebensgetriebe überall kontrapunktischer Natur.

Imitation.

Die Nachahmung eines Motivs oder eines melodischen Satzes der einen Stimme von einer andern nennt man Imitation. Diese kann in gleicher wie auch in anderer Tonlage, in der nämlichen Tonfolge wie auch in entgegengesetzter, in streng genauer wie auch in freier, endlich auch in verengter und erweiterter Form stattfinden und für zwei oder mehr Stimmen, mit oder ohne Begleitung gesetzt sein. Das erstmalig auftretende Motiv wird Proposta, die Nachahmung Risposta genannt. Da die Imitation in beliebiger Tonlage stattfinden kann, so giebt es Imitationen im Einklange, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave.

Imitation im Einklange: (Aus »Beethovens Studien«.)

frei.

tr

etc.

Hier folgen Imitationen in verschiedenen Intervallen, in einem zusammenhängenden Satze:

Proposta.

frei.

Imitation in der Oktave.

frei.

Risposta.

Imitation in der 10.

Risposta. frei

Proposta. frei.

Risposta in der 7. frei

Proposta. frei

Risposta in der 8. Risposta in der 9.

Proposta. Proposta.

Risposta in der 5. frei.

Proposta. frei.

Die Imitation hat in der Musik den besonderen Sinn intimer Wechsel- und Gegenseitigkeit, indem sie einen kurzweiligen Austausch und eine Fortpflanzung bestimmter Ideen darstellt, deren freie Wandelung ein Bild des immer umformenden Lebens bietet, da wo die Musik selber in ihrem kunstreichen Gewirk einer lebendigen Phantasie entsprang, wie z. B. in den folgenden Beispielen:

S. Bach. Zweistimmige Inv. No. 8.

Motiv I. Motiv II.

Imit. d. Motiv I in der 8. Motiv II als Imit. in d. 8.

Motiv I frei. freie Imit. des Motiv I. Imit. in der 9. etc.

Mozart, Ouverture zu Don Juan. etc.

Kanon.

Das Wort Kanon bedeutet etwa gesetzliche Richtschnur. Dies passt auf die Form des Kanons, insofern dieselbe, als ein mehrstimmiges Stück, darin besteht, dass eine vorsingende Stimme die beständige Richtschnur für jede später einsetzende Stimme ist. Der Kanon ist also eine Form, in welcher zwei oder mehrere nach einander anfangende Stimmen, während des fortgeführten Gesanges der vorsingenden Stimme, durchweg das Nämliche wie jene singen. Der Kanon ist demnach eine Nachahmungsform; während aber in der Imitation die Folgestimme zuweilen auch ihren freien eigenen Gang geht, indem sie zu den andern Stimmen beliebig kontrapunktirt, fällt dies im Kanon fort, denn jede Folgestimme muss beständig ihrer Vorgängerin nachahmen.

Kanon in der Unter-Oktave.

Wiederholung.

u. s. w.

Wiederholung.

Es giebt Kanons für 3, 4, selten für mehr Stimmen, und zwar in den verschiedenen Intervallen.

Man schreibt den Kanon gewöhnlich für nur eine Stimme und bezeichnet immer diejenige Stelle, an welcher die nachfolgende Stimme vom Anfange an zu singen hat, während die vorige weiter singt, mit 𝄋. Hier folgt ein dreistimmiger Kanon im Einklange. Die erste Stimme beginnt allein; bei dem Zeichen 𝄋 beginnt die zweite den Anfang, während jene fortfährt; beim zweiten Zeichen 𝄋 beginnt die dritte Stimme vom Anfange, während die beiden andern weiter singen und nach dem Schlusse, beliebig oft, wiederholen:

Beethoven.

𝄋

𝄋

Wie der Kanon hier als eine Stimme notirt ist, nennt man ihn »verschlossen«, weil der Zusammengesang darin nicht ersichtlich ist; stehen die Stimmen aber unter einander, wie sie zusammen klingen, so ist der Kanon »offen«.

Diese Art von Kanons ist die einfache, weil die angegebene Melodie in allen Stimmen unverändert bleibt. Man hat dagegen auch künstliche Kanons, in welchen z. B. die nämliche Melodie in doppelt so langen oder kurzen Noten, oder in der Gegenbewegung, wie auch rückwärts, nachgesungen wird (Kanon in der Vergrösserung und Verkleinerung, Kanon in der Gegenbewegung, im Krebsgang). Auch giebt es Räthsel-Kanons, welche die Schlüssel oder die Eintritte nicht notirt enthalten und zu rathen überlassen. Ferner giebt es auch Doppelkanons, in welchen zwei verschiedene Stimmen zusammen beginnen und ebenso von zwei andern Stimmen nachgeahmt werden. Endlich hat man auch Zirkelkanons, in welchen jede neu eintretende Stimme jedes Mal in einem neuen Intervall auftritt, womit sich dann eine Modulation vollzieht, welche schliesslich wieder in die Anfangstonart zurückführt.*)

Da die Stimmen im Kanon nach einander beginnen, können sie auch nur nach einander schliessen, und der Kanon wird so einen einstimmigen Schluss haben. Fängt jede Stimme am Ende, während die andern noch nicht fertig sind, immer wieder vom Anfange an, so entsteht ein »unendlicher Kanon«, der durch einen passend angehängten Schluss für alle Stimmen ein »endlicher« wird.

*) Unter den Werken der klassischen Meister giebt es allerlei Kanons. In Beethovens »Fidelio« ist das erste Quartett Gdur 6/8, ein Kanon mit Schlussanhang. In Friedr. Klengels Klavier-Fugen und -Kanons (Breitkopf und Härtel) finden sich sehr kunstreiche Stücke der Art. Friedr. Kiel, Op. 1, Kanons im Kammerstil. S. Jadassohn, Op. 8, Serenade in kanonischer Form. Balletmusik in Kanons für Klavier à 4 mains. Grimm, Suite in Kanons für Orchester etc.

Die Fuge.

Eine F u g e ist ein zwei- oder mehrstimmiges Stück, in welchem sich die kontrapunktirenden Stimmen gemeinschaftlich mit der Durchführung eines oder mehrerer Themata beschäftigen. Hat die Fuge nur ein Thema (S u b j e k t), so ist sie eine e i n f a c h e Fuge, hat sie zwei, so ist sie eine D o p p e l f u g e, bei drei, vier Subjekten eine d r e i- und v i e r f a c h e (T r i p e l- und Q u a d r u p e l-) Fuge.

Indem die eine Stimme die andere mit dem Thema gleichsam verfolgt, scheint diese vor jener zu fliehen, lateinisch *fugere*, wovon der Name Fuge wahrscheinlicher herkommen mag, als, wie man auch annimmt, von fügen; denn gefügt wird auch jede andere Kunstform. — Was von der thematischen Verfolgung gesagt wurde, findet auch auf den Kanon seine Anwendung, und so wurde denn dieser auch früher mit »Fuge« benannt: *fuga in consequenza*, *fuga legata*; die andere Art Fuge, welche jetzt gemeint ist, nannte man *fuga periodica*. Der Unterschied zwischen dem Kanon und der Imitation, welcher bereits besprochen wurde, ist auch ungefähr der Unterschied zwischen Kanon und Fuge: der Kanon bleibt in jeder Stimme beständig und einzig die nämliche Melodie, wogegen in der Fuge auch frei kontrapunktirt wird. Während dieses letztere in der Imitation nur kurz und beiläufig als Übergang von der einen zur andern Imitation geschieht, wird in der Fuge das freie kontrapunktische Spiel als wesentlicher Theil des Kompositionsstoffes, zum Zweck einer ausgeführten Musikform, getrieben.

Eine Art Mittelstellung zwischen der Fuge und dem Kanon nimmt die *Fuga ricercata* ein: diese verfährt auch in ihren kontrapunktischen Zwischenspielen immer thematisch, während die gewöhnliche Fuge darin Freiheit hat.
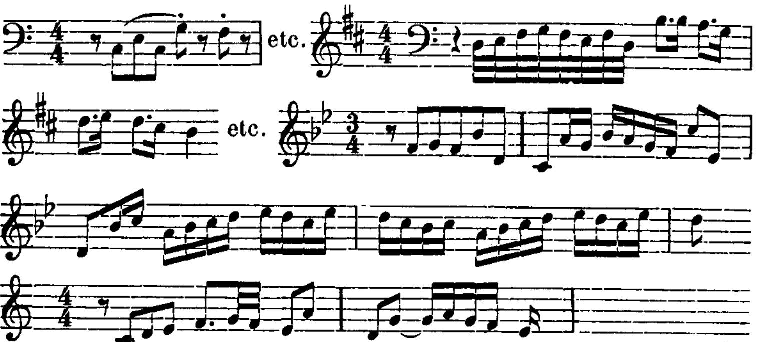
Die Fuge fängt in einer beliebigen Stimme mit dem Thema an, und dieser erste Eintritt des Thema heisst der F ü h r e r: *Dux*; die mit demselben Thema in der Quinte eintretende andere Stimme ist dann zur ersten Stimme der Begleiter oder G e f ä h r t e: *Comes*. Beide sind Satz und Gegensatz, wie Behauptung und zustimmende Erwiderung. Während des Themas der zweiten Stimme kontrapunktirt die erste. Sind mehrere Stimmen vorhanden, so tritt die dritte Stimme mit demselben Thema gleich der ersten ein, während die beiden andern dazu frei kontrapunktiren, wonach dann die vierte Stimme mit dem nämlichen Thema, wie vorher die zweite, eintritt, wozu dann jene drei kontrapunktiren. Das waren

die e r s t e n E i n t r i t t e, mit welchen die Fuge ihre regelrechte vorschriftsgemässe Exposition gefunden hat. Von da ab geht es weniger nach einer festen Vorschrift, sondern ohne bestimmtes Schema frei aus der Phantasie, welche erst jetzt die Modulation durch näher und ferner (doch nicht eigentlich weit) gelegene Tonarten mit ins Spiel zieht und zugleich weitere kontrapunktische Kunstprobleme verfolgt. Während dessen ereignet sich dann alsbald aufs Neue ein thematischer Eintritt, nach der Exposition der erste, »W i e d e r s c h l a g« (*Repercussio*) genannt. — Ein Beispiel der ersten »vier Eintritte« bis nach dem »Wiederschlag« ist der folgende Anfang einer Fuge aus B a c h s »Wohltemperirtem Klavier«. Die Eintritte folgen hier so: I. Tenor, II. Alt, III. Diskant, IV. Bass. Die n i c h t thematischen Noten sind klein.

Es folgen nun weitere thematische Beantwortungen seitens der andern Stimmen; von hier ab werden die thematischen Theile durch öftere mit freiem kontrapunktischen Spiel gefüllte Zwischenräume (*Divertimenti della fuga*) von einander getrennt und zugleich verbindend zusammengehalten, bis gegen den Schluss hin die thematischen Eintritte noch einmal, aber dicht nach einander, als »Engführung«, kommen und das Ende in der Anfangstonart erfolgt.

Das Fugen-Thema.
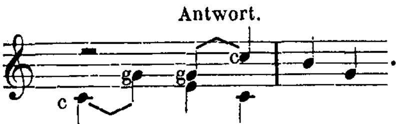
Das Thema der Fuge kann etliche Noten, einen, zwei, oder, wie gewöhnlich, einige Takte lang sein; es kann mehr melodisch, oder rhythmisch, passagenhaft, wie auch dieses Alles gemischt sein; hauptsächlich muss es eine prägnante Form, charakteristische Physiognomie haben. Hier einige Themen aus Bachs »Wohltemperirtem Klavier«:



Das Thema muss im ersten Eintritt sofort seine Tonart erkennen lassen und darf, der nahen Stimmenlagen wegen, nicht von zu grossem Umfange sein. Der zweite Eintritt des Thema, die »Antwort« als Gegensatz, ist in der Oberdominante, also in der Oberquinte, oder, was dasselbe ist, Unterquarte zu halten. Diese Regel gründet sich darauf, dass die Oberdominante die nächste Modulationstonart ist, und dass die Stimmen Bass und Tenor, Alt und Diskant je eine Quinte über einander liegen.
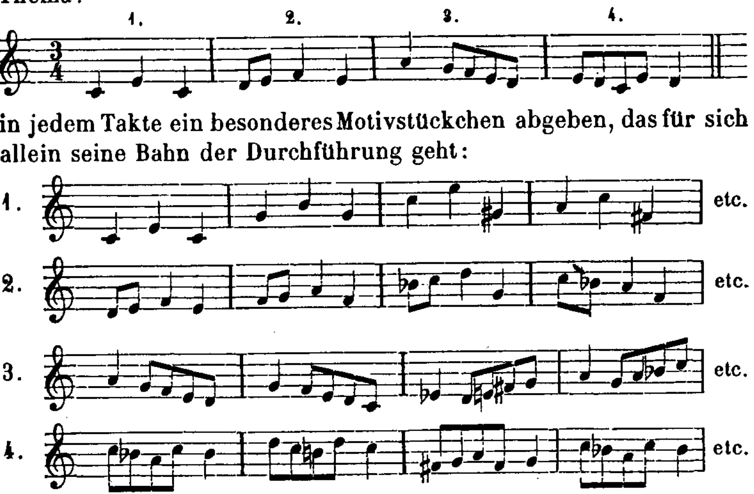
Hier beginnt der erste Eintritt des Basses mit der Tonica *Cis*, die Antwort mit der Quinte *Gis*. Die Antwort muss stets wieder auf die Tonica zurückführen, zu welchem Zweck dieselbe oft eine kleine Intervallveränderung erhält. Wenn z. B. der erste Eintritt

einen Sprung von der Tonica hinauf in die Oberdominante macht, so muss die Antwort einen Sprung von der Oberdominante in die Tonica thun:



Durchführung.

Die »Durchführung« besteht darin, dass ein Thema durch verschiedene Modulationen geführt oder mit andern Motiven in Wechselbeziehung gebracht wird. Beides kann vereinzelt, wie auch gleichzeitig geschehen. Indem das Thema zum ersten Male auftritt, lebt es für sich allein: die Durchführung bringt es in Bewegung, und mit sich selbst wie mit fremden Motiven in Gegensatz. Vergleicht man das Thema mit einer Persönlichkeit, so ist die Durchführung deren Wandelung durchs Leben, bald im Streit, bald im Frieden. Im engern Sinne nennt man denjenigen Theil die Durchführung, wo das Thema am stärksten in die Modulation und in den Kampf mit Gegensätzen geräth; da geschieht es oft, dass sich das Thema in einzelne Stücke, Motive, zertheilt und mit ihnen operirt, um sich späterhin wieder ganz zu geben. So kann z. B. dieses Thema:



in jedem Takte ein besonderes Motivstückchen abgeben, das für sich allein seine Bahn der Durchführung geht:
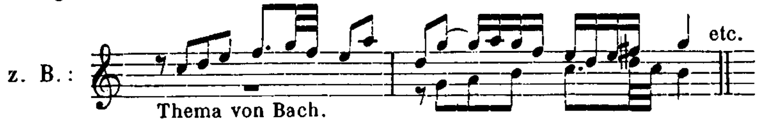
Jedes nur etwas bedeutende Musikstück, besonders auch die Sonate, Symphonie und Kammermusik, hat einen Durchführungssatz, meist am Beginn des zweiten Theils des Hauptsatzes und des Schlusssatzes; die Fuge aber ist eigentlich gänzlich Durchführung,

diese giebt jener den Charakter, und so klingt denn auch in andern Stücken die Durchführungspartie oft fugenhaft, oder sie ist in der That »fugirt« oder »fugirend.«
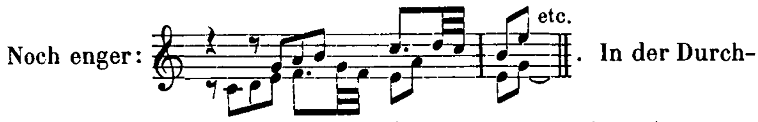
Engführung.

Diese ist eine besonders interessante Art der Durchführung, indem darin der eine thematische Eintritt dem andern auf den Fersen folgt und so neue motivische Kombinationen hervorbringt. Die »Engführung« des Themas, welche meist am Schlusse vorkommt, aber auch innerhalb der Fuge angewendet werden kann, bringt den folgenden Einsatz noch während des ersten Themas;
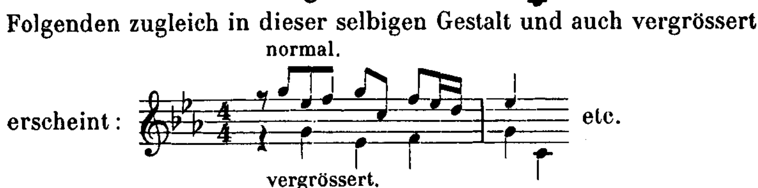
z. B.:



Noch enger:



In der Durchführung finden auch die (früher beim Kanon erwähnten) aparten Kunstformen Anwendung, indem z. B. das Thema in der Vergrösserung und in der Verkleinerung, und so auch zugleich mit dem normalen Thema zusammen vorkommen kann, wie z. B. dieses Bachsche Thema: im Folgenden zugleich in dieser selbigen Gestalt und auch vergrössert erscheint:



Auch die Umkehrung, Gegenbewegung, die Imitation und dergl. findet in der Durchführung Anwendung.

Die Doppelfuge.

Eine Fuge mit zwei durchgeführten Themen (Subjekten, Sujets) heisst Doppelfuge. Das zweite Thema heisst Kontrasubjekt (Gegenthema).

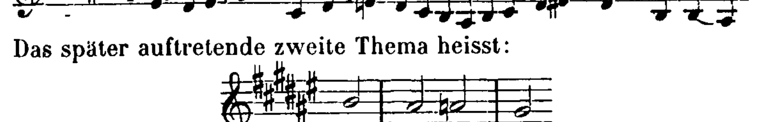
Die thematische Behandlung beider Themen kann in zweierlei Art stattfinden:

1. Das Hauptthema tritt ein und wird in gewöhnlicher Weise

beantwortet, so dass die Exposition gleichwie in der einfachen Fuge vor sich geht; dann tritt das zweite Thema auf und exponirt sich in gleicher Weise; danach treten beide Themen mit einander in Verbindung, indem eins dem andern zum Kontrapunkt dient, während die übrigen Stimmen zu beiden kontrapunktiren.
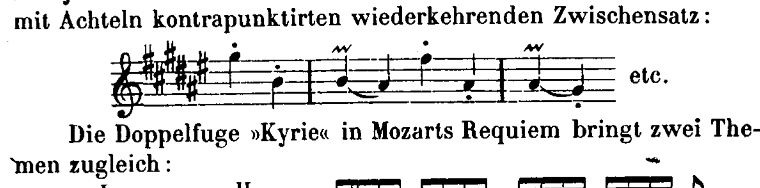
2. Die beiden Themen treten sogleich zusammen oder doch unmittelbar nach einander auf und die Antwort der andern Stimmen erfolgt in gleicher Weise. Es scheint da, als habe das Hauptthema einen beständigen Gefährten. Da auch jedes der beiden Themen einzeln zu verwenden ist, so ist ersichtlich, dass die Doppelfuge reicher an Kunstgehalt ist als die einfache. Ein Beispiel für die Doppelfuge ist die Fuge in *Fis*dur in Bachs »Wohltemperirtem Klavier«;*) das erste Thema ist dieses:

Das später auftretende zweite Thema heisst:
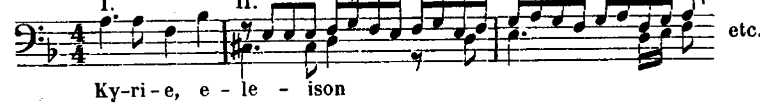


und stimmt dann mit dem ersten so zusammen:

Aus jenen letzten vier Vierteln des ersten Thema macht Bach einen mit Achteln kontrapunktirten wiederkehrenden Zwischensatz:



Die Doppelfuge »Kyrie« in Mozarts Requiem bringt zwei Themen zugleich:



Die Tripelfuge.

Sie operirt mit drei Themen, deren drittes theils allein, theils wechselnd mit den andern beiden zusammen geht. Die breite fünf-

---

*) Das im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienene Buch von C. van Bruyck: »Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Klaviers« ist dem Studium zu empfehlen.

stimmige *Cis* moll Fuge in Bachs Wohltemp. Klavier bringt nach und nach diese drei Themen:

1. 2. 3.

Zusammen:

etc.

Die Quadrupelfuge

mit vier Themen bringt diese zu je zwei Paaren, oder auch nach einander.

Die 3 und 4 Themen können auch alle zusammen erklingen und müssen dies, wenn nicht anfangs oder während der Fuge, so doch am Schlusse derselben.

Die einfache Fuge hat an dem einfachen Kontrapunkt eine genügende Basis, die Doppelfugen bedürfen des doppelten Kontrapunkts, weil hier die Themen in verschiedenen Intervallen bald über- bald unter einander versetzt werden.

Begleitete Fuge.

Eine vom Chore gesungene an sich fertige Fuge kann eine Begleitung, z. B. vom Orchester haben: es entsteht so die begleitete Fuge. Weil darin der Fuge nichts Wesentliches mehr hinzuzuthun übrig bleibt, so gestaltet sich die Begleitung gleichfalls zu einem selbständigen Stück Musik. In Mozart's Requiem ist die Nummer »*Quam olim Abrahae*« eine solche »begleitete Fuge«.

Eine kleine Fuge nennt man Fughetta; einen blos fugenhaft gemachten Abschnitt in einem Musikstücke bezeichnet man als ein Fugato, das meist nur aus dem ersten Expositionstheile, den ersten Einsätzen einer Fuge besteht und dann in den freieren Musiksatz überzugehen pflegt.

Eine Fuge, in welcher noch ein Choral, wenn auch nur strophenweise, verarbeitet ist, heisst Choral-Fuge; werden die Choralstrophen selbst als Thema genommen, giebt es einen fugirten Choral.

Musik und musikalische Formen.

Was den Menschen an Freud und Leid, Lust und Unlust erfüllte und sein Gemüth stimmte, drängte nach Ausdruck und wurde durch die formende Phantasie zum Gebilde in Tönen. Dieser Drang nach Ausdruck erschloss die erste und tiefste Quelle der Musik. In gleichem Sinne äussert sich Friedr. Vischer, wenn er in seiner Aesthetik sagt: »Das Gefühl ist Urheber der Musik; es kann mit seiner Art von Sprache sagen, was durch kein anderes Organ hinreichend gesagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dies Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, ist unersetzlich.« Und ferner: »Was das Gefühl, sein innerstes Leben, sei, erfahren wir nur durch diejenige Kunstform, die es sich selbst durch die Bildungskraft der Phantasie, in der Musik giebt: nur sie belehrt uns über das Gefühl.« Hier haben wir die wesenhafte Art von Musik, die Inhaltsmusik, welche Ausdruck des Seelenlebens in ästhetisch geformter Tonsprache ist.

Aber nicht alle Musik ist lauter Gefühlsgehalt; die Phantasie kann auch ohne die Mitwirkung des Gefühls schaffen, indem sie mit dem musikalischen Material, das in der Harmonie und in den aus ihr zu gewinnenden melodischen und sonstigen Formen ein geist- und kunstreich kombinirtes oder auch nur sinnlich ergötzendes Tonspiel ausführt.

Jene erstere inhaltsvolle Musik kann sich jedoch mit dem sinnlichen Tonspiel verbinden, ja innig durchdringen, indem dieses z. B. die eigentlichen wesenhaften oder »gedanklichen« Motive umspielt und so denselben eine schmückende Umgebung verleiht.

Wie sich das Werden der musikalischen Form macht, ist bereits in der Lehre vom »Metrum« angedeutet worden. Es zeigte sich dort, dass sich — entsprechend dem Wachsthum der Zelle in der organischen Natur — dem einen musikalisch gemessenen Zeit-

theil im Schaffen der Phantasie ein folgender gleicher anschliesst, der mit jenem ein Paar, eine metrische Einheit engster Form, bildet: |1|2|; ein dritter Zeittheil verbindet sich in gleichem Sinne mit dem zweiten: |1|2|3| und ein vierter bildet dann mit dem dritten das zweite Paar, um so eine reichere Einheit zu schaffen: |1|2|3|4|. Hier sieht man, wie der gleiche, zweizeitige (z. B. $^2/_4$, $^2/_8$) »Takt«, durch den ungleichen zum vierzeitigen fortschritt.

Wie aus kleinen Zeit-Theilen der Takt entsteht, so erwächst, indem die Phantasie in der metrischen Zeit weiterschafft, aus dem einen ganzen Takte ein neuer Takt, um die engste Takt-Gruppe, den »Zweitakter« zu bilden, z. B.: [1. | 2.];
ein dritter Takt bildet den »Dreitakter«, z. B.:

[1. | 2. | 3.];

mit dem vierten Takte entsteht neben dem ersten Taktpaare das zweite, die viertaktige Gruppe; z. B.:

[I. | II.].

Diese Beispiele könnten auch im dreizeitigen Metrum gehalten sein, z. B.:

Zweitakter. Dreitakter.

Viertakter.

Die Gruppe giebt sich hier durch den Einschnitt (die Cäsur) zu erkennen, der etwa dem Komma entspricht.

Wie es »unorganische« Taktarten, z. B. den $^5/_4$ Takt giebt, so auch fünf- und siebentaktige Gruppen, z. B. fünftaktig:

[2. | 1. | 2.]

Diese Gruppe theilt sich durch Einschnitte in zwei, einen und wieder zwei Takte. Siebentaktig:

[3. | 4.]

Die Einschnitte theilen die Gruppen hier in drei und vier Takte. Deshalb charakterisiren sich diese Arten als zusammengesetzte, »unorganische«, weil nicht in einander gewachsene sondern nur an einander gesetzte Gruppen. Schon die dreitaktige Gruppe ist Ausnahme, die fünf- und siebentaktige kommt noch seltener vor; die zwei- und viertaktige Gruppe erweiset sich durch die ganze Musikliteratur als die normale metrische Form.

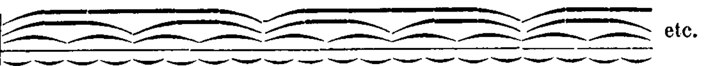
Die Gruppen werden auch »Taktrhythmen« genannt.

Mehrere Gruppen bilden eine metrische Phrase, auch »Periode« genannt, welche sich dann zu einer folgenden Periode wie der Vordersatz zum Nachsatze verhält. Schliesst eine einzelne Periode ab, so kann sie einen »Theil« in engster Form, z. B. von nur 8 Takten bilden; mehrere zusammenhängende Perioden können den Theil erweitern. Ein Theil wird gewöhnlich durch die bekannten Doppeltaktstriche oder Reprisen: [‖: :‖] äusserlich kenntlich gemacht.

Wie ein Taktglied das andere, ein ganzer Takt den folgenden ganzen, eine Gruppe von Takten eine neue Gruppe, diese die Periode, den Theil bildete, so geht, falls es etwa keinen Abschluss eines Ganzen gab, der Process des natürlichen metrischen Fortwachsens durch die Kraft der schaffenden Phantasie in gleicher Weise weiter. Der erste Theil lässt einen zweiten folgen, mit welchem er dann eine Einheit weiterer Form bildet, wie solche z. B. in den zwei Theilen eines Tanzes, eines Sonatinen-, Sonaten-, Symphonie-Satzes bekannt ist und so einen ganzen Satz darstellt. Folgt nach dem Abschlusse eines solchen fertigen und selbständigen Satzes ein neuer zweiter, so steht dieser mit dem ersten in einer inneren geistigen Beziehung, só wie z. B. dann, wenn einem ersten Symphonie-Allegro ein Schlusssatz, Finale, folgt. Aber wie früher das vereinigte Taktpaar durch die Dreiheit zu neuer Gleichheit in der Viertheilung fortging, so geht auch wohl dem Schlusssatze erst noch ein anderer voran, z. B. das Adagio, dem beliebig auch eine Menuet oder ein Scherzo folgen kann. Das Finale oder Rondo schliesst danach das ganze »Stück«. (Vergl. »Cyklische Formen«.)

Um einen Totalüberblick über das organische Werden eines vollkommen symmetrischen Musikstücks zu gewinnen, denke man

sich einen einzigen ganzen vierzeitigen Takt in sehr lang ausgedehntem Maasstabe; zwischen die Viertelpunkte füge man Achteltheilungen, zwischen diese wiederum Sechzehntel und so fort:



Man erweitere dann den Begriff der später entstehenden Vierundsechzigsteltheile wieder zu Vierteln und damit auch die daraus sich ergebende grössere Zahl der Takte; diese werden abermals in gleicher Weise getheilt, dann wieder, und so weiter, und zwar beliebig in gleicher oder ungleicher (durch 2 oder 3 zu dividirender) Theilung, bis eine Reihe von Takten vorhanden ist, welche einem langen Musikstücke entspricht. Das giebt eine Überschau der metrischen Zeitfläche, worin jedes Theilchen mit jedem andern, und das erste mit dem letzten, in einem innern Zusammenhange der Folge steht, wie die Stofftheilchen eines Baumes und dessen oberster Wipfel mit der tiefsten Wurzelfaser. Die darin fliessende rhythmisch bewegte Musik ist das Lebenselement, das die Form so werden liess, wie sie ist.

Die Benennung der vielen Theile eines grösseren Ganzen kann nicht immer in neuen Worten bestehen, wo z. B. in einer längeren Periode Haupt- und Nebensatz, Vordersatz und Nachsatz etc. zu unterscheiden sind. Denn jede einzelne Partie innerhalb des Ganzen ist theilbar, die Theile sind dann wieder zu theilen, und damit werden die Bezeichnungen: Gruppe, Periode, Satz, Theil, in verschiedenem Sinne, im engeren und weiteren, und selbst für Verschiedenes gebraucht.

Formen der Gesangsmusik. Lied.
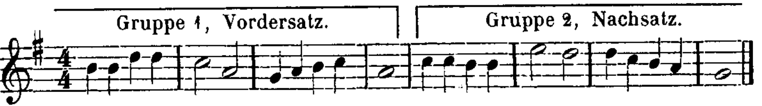
Volkslied.

Das Lied, und namentlich ein Volkslied, enthält ein Stimmungsmotiv, das in einem Gedichte kurz und prägnant ausgesprochen und von der Musik dem Gefühlsgehalte nach in Gesang umgesetzt ist. Das Lied als musikalische Gefühlssprache ist also die engste lyrische Form, im Unterschiede zu anderer (z. B. dramatischer) Musik.

Das Volkslied kann aus nur einem einzigen kurzen Abschnitt bestehen, wie solcher in einem grösseren Stücke nur eine Periode bilden würde und hier ein ganzes Stück ausmacht. Der innere Sinn und das Verhältnis des Theils zum Ganzen, wie auch der Abschluss ist dabei das Bestimmende.
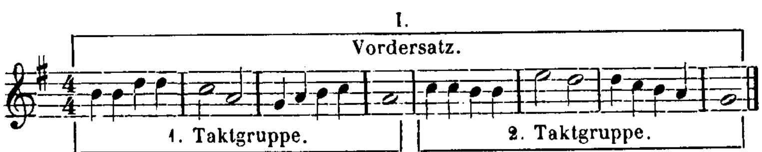
Wie zu der engsten Form eines Ganzen schon die Taktperiode

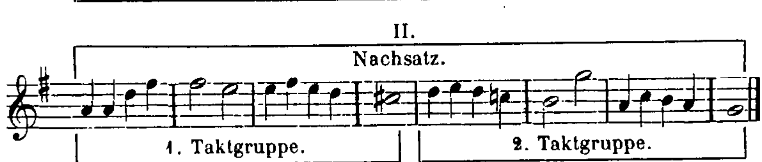
genügen kann, zeigt dieses Volkslied, in welchem man zwei Gruppen, als Vorder- und Nachsatz, unterseheidet:



Die Zusammengehörigkeit beider Gruppen zeigt sich darin, dass der Nachsatz formell gleich dem Vordersatze ist: vier Viertel, zwei Halbe, vier Viertel, eine Ganze folgen einander zwei Mal, und es bethätigt sich hier das Gesetz der architektonischen Symmetrie im Rhythmus wie im Metrum, das als ein Grundzug in aller Musik wirkt.

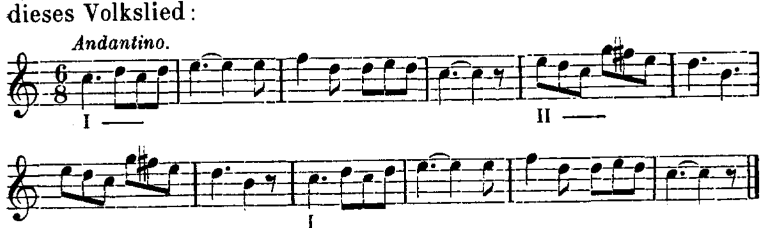
Jenes Volkslied erhält eine veränderte Bezeichnung seiner einzelnen Theile, sobald ihm noch ein weiterer Zusatz folgt, z. B.:





Hier sind es nun zwei »Theile«, deren erster Vorder-, deren zweiter Nachsatz ist, während jeder Theil aus zwei Taktgruppen besteht.

Wenn dagegen der zweite Theil in der Oberdominante *D* dur *G* schliessen würde, indem er nach dem sechsten Takte so weiter ginge: etc. um danach wieder in den ersten Theil zurückzuführen, dann wäre die Form des Ganzen diese: ‖ Hauptsatz I ‖ Seitensatz II ‖ Hauptsatz I ‖. Von gleicher Form ist auch dieses Volkslied:



Anstatt der Wiederkehr des Hauptsatzes kann auch noch ein neuer Nachsatz folgen, womit dann Vordersatz, Seitensatz und Nachsatz entsteht: I — II — III, oder *A* — *B* — *C*. Man kann da den Seitensatz auch als Neben-, Zwischen- oder Mittelsatz bezeichnen. In dieser Form ist z. B. das bekannte »Lauterbacher« Tanzlied gehalten, dessen Taktgruppen nicht, wie gewöhnlich, zu je zweien oder vieren, sondern nach Art der »Ländler« zu dreien stehen.

Hauptsatz.

Seiten- oder Mittelsatz (statt Nachsatz).

Nachsatz.

Würde hier noch der Hauptsatz wiederholt, dann wäre die Form viertheilig: I — II — III — I, oder *A* — *B* — *C* — *A*.

Auch das russische Lied »der rothe Sarafan« hat dieselbe Form zum Grundriss, doch mit erweiterter Ausführung, indem der Hauptsatz zweitheilig ist:

Hauptsatz. 1. Theil.

2. Theil.

Mittelsatz.

Nachsatz.

Das Volkslied hat, als musikalisches Naturprodukt, einen besonderen Werth, seiner reinen reflexionslosen »Natur« wegen, durch die es im Gegensatz zu dem Kunstliede steht, das ein Produkt des Willens ist, während das Volkslied ungewollt, pflanzenhaft aus der unbewusst schaffenden, nicht musikalisch gebildeten Volksseele entspringt. Es ist aber wohl zu bedenken, dass nicht Alles Volkslied ist, was das Volk singt, dem sehr häufig beliebter Singstoff aus der Kunstmusik der gebildeten Gesellschaft, aus Opern, Singspielen, Possen u. dgl. zufliesst, ebenso wie diese Sphäre auch wieder aus den Naturerzeugnissen des Volks Zuwachs erhält. Je mehr durch das immer allgemeiner werdende Musiktreiben dem Volke die Kunstmusik näher kommt, um so dürftiger fliesst die Quelle seiner ursprünglichen naiven Selbstproduktion.

Das wirkliche Volkslied kann ohne Begleitung existiren, weil es ohne solche entsteht; die Harmonie ist darin naturgemäss so einfach, dass sie ungehört im Sinne liegt. Wo dies nicht der Fall ist, darf das Lied nicht als Volkslied geschätzt werden.

Die Volkslieder der verschiedenen Nationen zeigen ihre besonderen Physiognomieen, auf Grund der Sprachen, Schicksale, der geographischen Lage, Landesbeschaffenheit und Kultur. Man vergleiche z. B. die deutschen und nordischen tiefer beseelten mit den tyroler und schweizer Weisen, die gleichsam als ein lebensvolles Ausströmen der Alpenluft erscheinen und daher im »Jodler« schwelgen, ein meist textloses tonliches Jauchzen mit häufigem Springen aus der sonoren Brust- in die hohe Kopf- oder Fallsettstimme. Man vergleiche dann diese Lieder mit den süssmelodischen und sinnlich reizenden Melodieen der Italiener; dann diese mit der leicht graziösen, glatten der Franzosen, welche alle sich wieder von den scharf rhythmisirten der Magyaren unterscheiden (vergl. »Magyarisch« unter den »Tänzen«). Das echt russische Volkslied ist dagegen bald von sanfter Melancholie, bald von kindlicher Lustigkeit. Dieser melancholische

Zug findet sich oft, wo das Volk leidet, sei es im äussern Mangel oder in Knechtschaft und Sehnsucht nach Befreiung. So stechen z. B. viele tief empfundene Weisen der einst unterjochten Irländer und Schotten (welche durch die wandernden Barden manches Gemeinsame erhielten, vielleicht auch die rhythmische Figur ♫.), von den freier klingenden der Engländer auffallend ab.*)

Die politischen Nationallieder pflegen, charakteristischer Weise, die innere Seite, die gemüthliche individuelle Empfindung, nicht hervorzukehren; ein gewisser pathetischer, fast officiell zu nennender Zug ist ihnen eigen: die Persönlichkeit wird Allgemeinheit. Die Deutschen erweisen sich auch hier als kosmopolitisch, indem sie fremde Volksweisen adoptiren. Die russische »Schöne Minka« ist fast eine deutsche geworden; das italienische fromme Lied »O sanctissima« wird von den Deutschen sogar nie mit deutschem sondern mit dem lateinischen Text gesungen; das englische Nationallied »God save the king« ist auch das deutsche officielle Nationallied, und das »Rule Brittania« lebt gleichfalls in Deutschland, etwa so, wie die französische »Marseillaise«.

Kunstlied.

Was der durch die Schule der musikalischen Bildung und folglich durch die Reflexion gegangene Geist des Musikers schafft, ist Kunst-Musik, im Gegensatz zu der aus dem naiven Geiste des singenden und spielenden Volks entspringenden Volksmusik.

Wenn ein Kind des Volks seine Muttersprache ohne Sprachlehre nur vom Hören sprechen lernen kann, so ist es doch später eine andere, höhere Sprache, die es nach dem Gange durch die bildende Grammatik und praktische Übung gewinnt. Aber diese »gebildete« Sprache wird ihm mit der Zeit eine eben so natürliche, wie früher die naiv hingesprochene; die gebildete Sprache ist ihm dann wieder Natur geworden, eine zweite, weil durch den Geist wiedergeborene höhere Natursprache.

So ist es auch mit der Natur- und Kunst-Musik. Der schaffende Künstler ist ein solcher erst dann, wenn er seine Musik aus einer höheren »Natur« herausspricht, die aus einer neu gewonnenen Naivetät hervorgehen muss, welche die auf dem Wege des denkenden Arbeitens gewonnene Bildung zur Voraussetzung hat.

*) Des Verf. »Volkslieder aller Nationen der Erde«, zwei- und vierhändig für Klavier (Litolff) und andere derartige Ausgaben (Hofmeister) bieten reichen Stoff zu Vergleichen.

War's beim Volksmenschen nur das musikalisch-kindliche von Nichts wissende Gefühl, das seine Melodieen unmittelbar aus der Stimmung heraus sang, so fügt sich's beim Musiker, dass er seine Musik zugleich denkt und fühlt; im Sinne der geforderten »neuen Natur« aber soll in der Wirkung seiner Musik die Gedankenarbeit nicht bemerkbar werden: die Reflexion der Form soll überwunden und das Kunstwerk als ein organisches, der geistigen Eingebung entsprossenes ideales Naturwerk erscheinen.

Des naiven Volks ideal gestimmte Vertreter waren in früheren Zeiten die durch eine besondere Naturbegabung berufenen Volkssänger, in höheren Kreisen die Barden, Minnesänger, Troubadours, deren Eingebungen sich später die bald nur allzu einseitige scholastische Verstandesmusik der »Meistersinger« gegenüberstellte. Jene Sänger schufen in Momenten höchster dichterischer Erregung, aus einem sie begeisternden Stoffe heraus Worte und Gesang, Poesie und Musik zugleich. Mit dem Kunststudium aber hat sich die Aufgabe verändert: der rohe Stoff ist kunstmässiges Gedicht geworden, der Musiker hat des Dichters Idee in seinem Gefühl aufzufangen, als seine eigene durchzuempfinden und durch die Phantasie zu formen. So muss er denn auch die poetischen Worte und deren metrische Form erwägen; indem er dies thut und demgemäss schafft, entsteht ein Kunstgesang, welcher mit den Forderungen des kritisirenden Verstandes und der Natur des ausführenden Kunstsängers harmoniren muss.

Die erste Form des Kunstgesanges ist das Lied, als Kunstlied. Der Komponist pflegt bei einem Gedichte von mehreren Strophen sich zwar von der Idee des Ganzen begeistern zu lassen, seine Melodie aber zunächst der ersten Strophe anzupassen; ist die Melodie in ihrer Form, der Strophe gleich, in sich fertig und geschlossen, um auch auf jede folgende angewandt zu werden, so entsteht das Strophen-Lied.

Wenn das Gedicht nicht in allen Strophen der zu der ersten gefundenen Melodie entspricht und im Interesse des sinngemässen Ausdrucks die Musik (anstatt nach der ersten Strophe abzuschliessen) weiter fort komponirt werden muss, entsteht das (ganz oder zum Theil) durchkomponirte Lied.

Wo ein durchkomponirtes Lied über die Liedform selbst im weiteren Sinne hinausgeht, ohne doch eine bestimmte andere anzunehmen, da hält man den Titel »Lied« oftmals zurück und nennt es allgemeinhin »Gesang«; völlig unbestimmt für die Form wird der Titel, wenn man nur sagt: »Gedicht in Musik gesetzt«.

Das Lied ist ein- wie auch zwei- und mehrstimmig zu setzen. Wenn der zwei- und mehrstimmige Satz zum gegenseitigen Wechselgesang wird und jede Stimme einen persönlichen Charakter erhält, so ist der Titel »Duett«, »Terzett« etc. gerechtfertigt.

Das Kunstlied bedarf der Begleitung, weil es über die Sphäre des einfachen, unmittelbar verständlichen Volksliedes hinausgeht. Seines schlichten Ursprunges wegen ist dem Liede mit der Begleitung eines einzelnen Instruments genügt, das letztere muss aber das gesammte Harmoniegebiet beherrschen, was nur bei dem Pianoforte, Harmonium, der Orgel zutrifft. Wo noch ein einzelnes anderes melodisches Instrument (oder auch deren zwei) z.B. Violoncell, Horn, Violine hinzutritt, verhilft dasselbe hauptsächlich zur klanglichen Bereicherung, zur Färbung und Verstärkung des melodischen Ausdrucks, zuweilen aber auch dazu, um der Stimme mit Text noch eine sympathisirende wortlose nebenzuordnen.

Die Begleitung kann bloss unterstützend und füllend, oder auch zur Charakterisirung mitwirkend sein, wo sie dann ihre obligaten Elemente enthalten wird, welche berechtigt sind, in untergeordnetem oder auch hervortretendem Grade in den Sinn zu fallen. (August Reissmann, »Geschichte des deutschen Liedes«.)

Die Arie.

Die Arie ist persönliche Gesangs-Rede, ausführlicher Monolog, und hat, wie eine »Rede«, auch Thema und mehrtheiligen Bau: die Arie beginnt meistens mit einem einleitenden Recitativ, welchem noch eine gesangvolle Episode folgen kann. Der dann folgende Haupttheil ist ein lebhafter Satz mit einem Vorder-, Mittel- und Nachsatze; an die Stelle der letztern tritt auch wohl die Wiederholung des ersten Satzes; auch wird der Allegrosatz wohl von einem langsamen Satze unterbrochen, welchem dann wieder ein lebhafter Schlusssatz folgt. — Der Persönlichkeitscharakter der Arie regt zur Vorstellung eines bestimmten Individuums an, also einer sichtbaren Gestalt, welche als solche ihre eigenen Empfindungen ausspricht; die gross ausgeführte Arie kann sich so als Gesangsscene charakterisiren. Daher kommt es, dass die selbständige Arie, wie die Concert-Arie, meistens nicht voll genügt: sie giebt sich dramatisch und bedarf daher zu ihrer vollen Geltung der Bühne, oder will, im Konzert vereinzelt aufgeführt, jene vorausgesetzt haben. Damit macht dann auch die in der Oper wirkende Orchesterbegleitung ihr Recht geltend.

Je nach dem Text und dessen Gehalt giebt es Lieder wie auch Arien für die Kirche — Kirchen-Lied, Kirchen-Arie. Lieder von mehr allgemein religiösem Charakter heissen geistliche Lieder.

Eine kleine Arie in kürzester Fassung heisst Ariette. Sie ist in ihren Satztheilen vereinfacht und ohne längere Zwischensätze, doch immerhin von einer Form, welche über die des Liedes hinausgeht.

Kavatine.

Die Kavatine ist ein meist zweitheiliger ariöser Satz sentimentaler Art im italienischen Opernstil..

Kanzonette.

Ist ein derartiges Gesangsstück wie das vorige in kleiner niedlicher Form gehalten, so wird es Kanzonette genannt; diese ist leichteren Gefühls als die Kavatine.

Kabalette.

In mehr volksthümlicher als opernhafter Weise gehalten heisst ein derartiger Gesang Kabalette; sie pflegt munteres Temperament zu haben.

Gondoliere.

Der volksmässige Gesang der Gondelfahrer ist die Gondoliere; sie pflegt in dem wellenhaft wiegenden Rhythmus ♩ ♪ ♩ ♪ oder auch ♪♪♪ ♪♪♪ bei mässigem Tempo im $^6/_8$-Takt gehalten zu sein.

Barkarole.

Die Barkarole oder Barkarolle ist der Gesang der italienischen Fischer in ihren Barken und kann sowohl heiteren als auch ruhigeren Ganges im $^6/_8$-Takt sein; die Begleitung hat den Rhythmus der Gondoliere.

Ode.

Ein Gedicht in freierer Form, das von dem Ausdruck individueller Gemüthsstimmung absieht und sich dem Erhabenen zuwendet, giebt mit entsprechender Begleitung die Gesangs-Ode. Diese Gattung findet als einstimmige Komposition wenig Boden, da der Einzelgesang seine Anwendung besser auf den Ausdruck persönlicher, privater Herzensregung findet. Die Solo-Ode pflegt daher den Hörer etwas kühl zu lassen. In neuerer Zeit wurde die

Ode auch für Chor mit symphonisch-obligatem Orchester, als mehrsätzige »Symphonie-Ode« komponirt. Mendelssohns »Lauda Sion«, Beethovens neunte Symphonie in ihrem Schlusssatze, Fel. Davids Ode-Symphonie »*Le Désert*« (die Wüste) sind Beispiele.

Romanze. *Chanson.*

Bindet sich die Empfindung an ein erzähltes handelndes Motiv von rein persönlicher Natur und bleibt dabei der Charakter des Ganzen lyrisch, so entsteht die Romanze; ursprünglich provençalischer Herkunft hat sich dieselbe jetzt in Frankreich zum *Chanson* (Gesang) verengt und verflacht und sonst wenig Verallgemeinerung gefunden. Die Romanze bewegt sich in gedrängter Liedform, findet aber so auch in der Oper ein Ankommen, wie z. B. in dem Gesange »Ich war Jüngling noch an Jahren« in Mehuls »Joseph«.

Ballade.

Liegt die Bedeutung des Gedichts vorwiegend auf der erzählten Handlung, so ist es eine Ballade: diese ist also episch-lyrischer Art, und die Musik schliesst sich, wenn das Gedicht nicht etwa strophenweise komponirt ist, frei der Dichtungsform an, von der Wiederholung eines ersten Theils absehend, und lässt die architektonische Form mehr durch die Modulation und die Festhaltung der verschiedenen Tonartbezirke markiren. Mit den im epischen Genre verbundenen gegenständlichen Elementen verliert naturgemäss die rein melodische Gesangsweise an Raum: die deklamatorische Betonung kann zeitweilig vorherrschen, und auch die Begleitung wird ihre ursprüngliche Aufgabe blosser Gesangsunterstützung mit derjenigen der charakteristischen Schilderung verbinden. (Ältere Balladen von Zumsteg, neuere bedeutende von C. Löwe.)

Legende.

Ein durchkomponirtes Gedicht, das eine überlieferte Sage aus dem Leben religiöser Helden, Dulder, Heiligen in lyrischem Tone erzählt, heisst Legende; sie ist eine geistlich gestimmte Ballade: es gilt darin, die Stimmung fromm, einfach, naiv-gläubig zu halten. (C. Löwe hat darin Mustergültiges geliefert.)

Couplet.

Eine Reihe von kurzen Strophen genrehafter Natur, welche alle die nämliche Melodie und auch wohl einen Refrain haben, d. h. einen Nachsatz, in welchem von Mehreren, von einem Chor, der Schluss wiederholt wird. Die Couplets werden hauptsächlich in den französischen singspielhaften Stücken, als kleine Lieder verwendet.

Recitativ.

Wird die melodische Gesangführung zugleich mit strenger rhythmischer Messung der Notenwerthe aufgegeben und tritt dagegen die wörtliche Betonung in freiem redehaftem Vortrage ein, so entsteht das Recitativ. Dasselbe steht also zwischen dem Gesange und der gesprochenen Rede und ist Rede in tönendem Vortrage. Die recitativische Form mag in Urzeiten, als gesteigerte Rede, die erste naturalistische Gesangsäusserung gewesen sein, nach welcher dann bei immer mehr breit gezogener Tonweise der Übergang in die melodische Form gewonnen wurde. — Wo der Ton völlig untergeordnet und bis auf das Niveau des blossen sprachlichen Lautes hinab sinkt, entsteht das Secco-Recitativ, das trockene tonlose, das ziemlich gleichbedeutend ist mit dem Parlando-, dem Sprech-Gesange. — Die Begleitung des Recitativs ist von verschiedener Art. Das gewöhnliche Recitativ hat nur unterbrochene Accordfolgen oder auch kurze Motive zur Begleitung; der Vortrag geschieht vorwiegend über Pausen oder leise ausgehaltenen Harmonieen. Das Secco-Recitativ ist in der Begleitung nur so weit bedacht, dass die Phrasen durch einzelne Accorde abgetheilt und im richtigen Tone erhalten werden. Das sogenannte begleitete Recitativ ist eine mehr taktmässig gehende Form, die etwa zwischen dem zuerst erwähnten gewöhnlichen Recitativ und der zusammenhängenden melodischen Form steht; seine Benennung kommt daher, dass die Begleitung von musikalisch ausgeführter Satzart ist und als solche ordentlich in den Sinn fällt.

Solfeggien und Vokalisen

heissen die Gesangstudien in Form von Etüden und Übungen. Dieselben können nur in elementaren Intervallenübungen zur Bildung des Tons, des Treffens und der Tonfolge, weiterhin aber auch zugleich zur geschmackvollen Ausführung melodischer wie auch läuferhafter Formen dienen. Derartige Übungen (z. B. ältere von Righini, Weinlig, neuere von Concone, Bordogni, Pixis,) werden meist nur auf dem Vokal *A* gesungen, sonst aber als Vokalisen auf den Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* (den ital. und franz. Benennungen für *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*).

Mehrstimmige Gesänge.

Der Ensemblegesang für mehrere einzelne (nicht mehrfach oder chorisch besetzte) Stimmen, z. B. als Solo-Terzett, Quartett, Quintett, Sextett u. s. w. kann ausschliesslich für Männer- oder Frauenstimmen, wie auch für eine Mischung beider bestehen und geistlichen wie weltlichen Charakters sein.

Der mehrstimmige Sologesang blühete zuerst im 16. Jahrh. in Italien, im »Madrigal«, das drei-, fünf- und sechsstimmig, eine kunstvoll gesetzte Liedform war, weltlichen Inhalts zu sein pflegte und etwa unseren heutigen Gesangsquartetten entsprach. Diese mehrstimmigen Madrigale spielten nicht nur zu ihrer Zeit eine bedeutende Rolle, indem sie sich weit in andere Länder verbreiteten und ausserordentlich beliebt waren, sondern es entstand auch daraus das begleitete Solo im Instrumentenspiel und im Gesange, indem man die Hauptstimme des Madrigals als Monodie (Alleinstimme) ausführte und die übrigen Stimmen auf mehrere Instrumente übertrug (Lauten, Theorben, Violen,) sodann auch auf ein einzelnes Instrument, die Laute, das Klavier, reducirte. Da diese Art von Ausführung des Madrigals einfacher und grösserer Verbreitung fähig war, so wurde dadurch das ursprüngliche mehrstimmige Madrigal mehr verdrängt, doch nie ganz beseitigt, denn es lebte, wenn auch in vielfach umgewandelter Form, fort, wie es denn auch jetzt in dem mehrstimmigen Kunstliede, wie z. B. in den sogenannten »gemischten Quartetten«, für zwei Soprane, Tenor und Bass, lebt und ferner leben wird, als ein edler Theil der Hausmusik.

Der mehrstimmige Sologesang trat eine Zeit lang zurück, als die instrumentale Kammermusik ihre Blüthezeit feierte; er begann eine neue Phase neben dem aufkeimenden Männergesang in den »Liedertafeln« (Zelter, 1758—1832), um namentlich unter Mendelssohn, Schumann sich zu einer edeln Popularität zu entfalten, und selbst auf Konzertprogrammen Eingang zu finden.

Die mehrstimmigen Gesänge, in welchen jede Stimme nur mit einer Person besetzt ist, wurden und werden oft auch als Chöre ausgeführt, indem jede Stimme von zwei, drei und mehreren, oder auch von vielen Personen gesungen wird.

Chor und Chorwerke.

Der Chor vertritt eine Gesammtheit, eine gesellschaftliche Vereinigung weiterer Kreise, das Volk, die Menschheit. Die Mehr- und Vielstimmigkeit ist damit begründet, ebenso die Theilung in

verschiedene Stimmpartien, wie dieselben in einer singenden Masse vertreten sind: in Frauen- und Männerstimmen, die sich in höhere und tiefere scheiden: Sopran, Alt, Tenor, Bass, zwischen welchen es wieder Mittelstimmen giebt: Mezzosopran, Kontraalt, Bariton etc. — Der begleitungslose Chorgesang, wie er in früherer Zeit in den Kapellen ausschliesslich beim Gottesdienst angewendet wurde, wird mit Chor a capella oder alla capella, sonst aber auch als Vokal-Chor, das heisst nur für Singstimmen (*Voces*) komponirt, bezeichnet. Das Wort Vokalmusik pflegt man auch im Allgemeinen für alle Gesangsmusik, also auch einstimmige, wie auch für Gesangsmusik mit Begleitung anzuwenden.

Da eine beliebige unbestimmte Anzahl von vereint singenden Individuen schon äusserlich einen Chor darstellen und einstimmig eine und die nämliche Melodiestimme, wenn auch in verschiedenen Oktaven, singen können, so kommen auch einstimmige Chöre vor. Sie existirten bis ins 10. Jahrhundert. Man nennt jetzt den übereinstimmenden Zusammengesang, im Unterschied vom mehrstimmigen, *unisono*. Ebenso kommen auch zweistimmige Chöre vor, namentlich für Sopran und Alt, oder für Tenor und Bass; desgleichen auch dreistimmige. Der vierstimmige Chor kann entweder für Frauen- oder für Männerstimmen gelten. Je nach der Stimmenbesetzung giebt es Kinder-, Knaben-, Frauen-, Männer-Chöre. Aus vereinten weiblichen und männlichen Stimmen entsteht der gemischte Chor, der erst etwa seit dem 17. Jahrh. besteht. Derselbe pflegt vierstimmig zu sein, d. h. jede der vier Stimmen ist durch mehrere oder auch beliebig viele Personen besetzt, welche zusammen die eine besondere Melodiestimme singen, deren vier sind, jede von anderer Art. Solche selbständige Stimmen nennt man »reale« Stimmen, um anzudeuten, dass nicht eine Stimme wie die andere, nicht jede das Nämliche singt. So giebt es auch fünf, sechs bis acht »reale« Stimmen in einem Chor. Wo acht und mehr Stimmen verwendet werden, pflegt man sie in verschiedene Chöre abzutheilen, in Doppel-Chöre, wie auch in drei- und vierfache Chöre. Hat in solchen jede einzelne der Stimmen vom Komponisten ihren aparten Gesang erhalten, so entstehen daraus zwölf-, sechzehn-, bis zweiunddreissigstimmige Chor-Werke.

Der Chor kann selbständig, mit Soli, begleitet und auch unbegleitet wirken. Die Werke für Chor sind von den verschiedensten Formen, welche zum Theil auch für den Sologesang Verwendung finden.

Choral.

Das Chorlied findet seine schlichteste und kürzeste Form im Choral, als dem kirchlich-chorischen Volksliede. Der Choral ist überhaupt in vielen Fällen aus weltlichen Volksmelodieen entstanden, wie denn z. B. »Nun ruhen alle Wälder« von dem Liede »Innspruck, ich muss dich lassen« herstammt. Der Choral wird zeilenweise durch Fermaten aufgehalten und bewegt sich in gleichmässig ruhigem Gange mit wenig Rhythmik von höchstens dreierlei Notengattungen, Ganzen, Halben und Vierteln, oder Halben, Vierteln und Achteln, deren mittlere die vorwiegend verwendete ist. Solche Schlichtheit ist durch die Bedingungen begründet, welche der Naturgesang einer musikalisch nicht geübten Gemeinde stellt: denn nur der ruhige Gesang ist taktisch zusammen zu halten möglich; grössere rhythmische Mannigfaltigkeit würde das Zusammensingen konfusiren; die Fermaten gebieten sich wegen der nöthigen physischen Ruhe von selbst, wie auch im Interesse des nothwendigen öfteren An- und Absetzens zur Sicherheit des Zusammenhaltens.

Aus der Natur- in die höhere Kunstregion wird der Choral gehoben durch einen korrekten stimmlich-harmonischen Satz, welchen im kirchlichen Unisono-Gesange der naturalistisch singenden Gemeinde die begleitende Orgel vertritt; nur ein geübter Chor führt solchen Satz singend aus. Meister der Harmonie, wie selbst S. Bach, lebten zum Theil der edeln Aufgabe, Choralmelodieen in phantasievollen Satz zu bringen, indem sie dieselben mit kernhaften Bass- und melodisch lebenvollen Mittelstimmen zu mannigfachen Harmonieen versahen, um damit der höheren Orgelspiel- und Chorgesangkunst Stoff zu bieten. Eine künstlerische Verherrlichung erhält die Choralmelodie im figurirten Choral, der die Stimmen in kunstreicher freier kontrapunktischer Bewegung behandelt; Seb. Bachs figurirte Choräle, welche von Erk, Julius Urban u. A. erschienen sind, bieten Beispiele dazu. Die Choralfuge oder Fuge mit einem Choral lässt zu einer Fuge in gewissen Abschnitten die einzelnen Gesangzeilen eines Chorals erklingen; dies kann z. B. in einem Orgelstücke, in einem Chor-, Orchester- oder Ensemblestücke stattfinden. S. Bach und andere Meister leisteten darin Grosses, Ersterer u. A. in seiner Matthäuspassion (z. B. im Anfangssatze); Mendelssohns Ouvertüre zum »Paulus« lässt den Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« (als Symbol des bekehrten und bekehrenden Apostelhelden) erklingen.

Hymne.

Das Chorlied kann sich auf dem Grunde eines freien Textes von erhabenem Aufschwung und weiterer Ausdehnung zur Hymne gestalten, in welcher auch Solostimmen mitwirken. Die Hymne kann für Terzett, Quartett etc. nicht gut ohne Begleitung bestehen, weil ihre grosse Empfindungsweise eine gewisse Fülle bedingt, während sie vom Vokalchor allein gesungen werden kann. —

Motette.

Die Motette kann ein einzelner motivisch durchgearbeiteter Chor sein, besteht aber auch oft aus einigen, nicht immer unmittelbar zusammenhängenden, Sätzen von unterschiedlicher Form, z. B. choralartig, kontrapunktisch, melodisch für Solo oder als Duett u. dgl. Die Motette ist ein erbauliches Konzertstück neben dem Gottesdienst.

Kantate.

In weiterem Ideenkreise als die Motette, demzufolge auch in entsprechend erweiterter musikalischer Form bewegt sich die Kantate, die, stets mit Begleitung, sowohl weltlich als auch geistlich sein und sich auf bestimmte Vorgänge und Gelegenheiten (Festfeierlichkeit, Huldigung etc.) beziehen kann; ausserdem kann die Kantate auch auf dramatisch belebte Dichtungen angewendet werden, in ihrem Grundcharakter bleibt sie aber lyrisch, dem Gefühlsausdruck zugewendet. Die Kantate vermag demnach eine Art kleinen Oratoriums vorzustellen oder doch dieser Kunstgattung nahe zu kommen und kann folglich Arien, Duette, verschiedenartige Chöre und Instrumental-Schilderungen enthalten.

Psalm.

Der Psalm, eine Musik zu den biblischen Dichtungen Davids, kann entweder Chor allein (ohne, wie auch mit Begleitung) oder Solo-Gesang mit Begleitung, wie auch beides verbunden, und von engerer oder weiter ausgeführter Form sein. Je nachdem der Text durch Gegenständlichkeit und Stimmung Anlass giebt, pflegt der Komponist den Psalmtext in musikalische Einzelnummern abzutheilen, welche mehr oder weniger durch Übergänge mit einander verbunden, oder durch Ruhepausen von einander getrennt sind; die Vertheilung der Soli wird mit besonderer Rücksicht auf Abwechselung bewirkt: es pflegen dazu die im Text vorhandenen Sätze mit weichern und persönlichen Empfindungen gewählt zu werden.

Messe.

Die während des Hochamts, der Einsegnung des Brodes und Weines für das heilige Abendmahl in der römisch-katholischen Kirche ausgeführte Musik heisst Messe. Dieselbe ist für Chor, Soli und Begleitung von Orgel oder Orchesterinstrumenten gesetzt und besteht aus etwa sechs Theilen: Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, von denen mehrere noch Nebentheile haben: zum Kyrie eleison tritt das Christe eleison; zum Gloria das Laudamus, das Gratias, Domine, qui tollis, cum sancto spiritu; zu dem Sanctus das Osianna; zum Agnus Dei das Dona nobis. Die Messe kann eine kleine, kurze, »Missa brevis« sein, wo sie dann nur wenige Theile in engerer Form für wenige Ausführungskräfte enthält. (Mozarts schöne »Missa brevis« in *F* dur.) Solche abgekürzte Messen dienen für die gewöhnlicheren gottesdienstlichen Gelegenheiten. Bei hohen Festen und besonders feierlichen Gelegenheiten kommt Messenmusik von grossem Umfang und mit voller Besetzung zur Ausführung; eine in dieser Weise reich ausgestattete Messe heisst »Missa solemnis«, wie die Beethoven'sche in *D*, op. 125. Doch auch ohne diesen Titel bestehen derartige grosse Messen, wie z. B. S. Bachs *H* moll-Messe.

Requiem.

Das Requiem ist eine Messe für die Seelen der Verstorbenen; sie heisst daher auch Missa pro defunctis, Seelen- oder Todten-Messe. Der Anfang des Textes: »Requiem aeternam dona eis« (Ewige Ruhe gieb ihnen) hat den Namen »Requiem« veranlasst. Dieser erste Satz, sodann das Dies irae, d. i. die Schilderung des jüngsten Gerichts mit seinen Schrecken für die Sünder, und endlich der Schluss, weichen von der »Messe« des Abendmahls ab, welcher das Requiem sonst ziemlich gleich ist. Iomellis, Mozarts, Cherubinis Requiem sind bekannt.

Oratorium.

Eine nicht scenisch dargestellte, sondern nur innerlich vergegenwärtigte Handlung in episch-lyrischer Form für Chor, Soli und Orchester ist ein Oratorium. Der Name kommt von dem kirchlichen Hör- und Betsaal her, in welchem musikalische Aufführungen geschahen, die im 16. und 17. Jahrhundert auch mit persönlichen Darstellungen aus der heiligen Geschichte verbunden und somit rohe geistliche musikalische Dramen waren. Nachdem Händel (1684—1756) das Oratorium seiner Natur gemäss als bloss gehörtes, nicht auch angeschautes Kunstwerk vollendet hatte, gewann dasselbe seinen bestimmten Charakter, der auf dem Gegensatze zum bühnlichen Musik-Drama, der Oper, beruht. Wo also das Oratorium scenisch sichtbar gegeben wird, ist's kein eigentliches Oratorium mehr, sondern eine Oper, wie solche in neuerer Zeit von A. Rubinstein als »geistliche Oper« bezeichnet wird, eine Gattung, die doch auch allerlei Weltliches enthalten musste, ohne welches eine in der profanen Wirklichkeit vorgehende Handlung nicht wohl denkbar ist.

Das Oratorium wird nicht in Scenen, sondern in nummerirte Musiksätze, einzelne Chor-, Solo- oder auch Instrumentalstücke gegliedert; diese sind dann als Ganzes in zwei bis drei Theile gebracht. Der Inhalt pflegt biblisch-geschichtlich, dem alten oder neuen Testament entnommen, wie auch sonst religiöser Natur zu sein, in welcher Weise es dann seinem geistlichen Ursprunge getreu und somit im eigentlichen Sinne »Oratorium« bleibt. Indessen ist dabei auch von der ersten Bestimmung des Oratoriums abzusehen und lediglich seine Kunstform in Betrachtung zu ziehen, wonach es denn auch jedem andern Stoff, der Historie, der Sage, der klassischen und romantischen Dichtung zur innerlich geschauten Darstellung dienen kann. (Die Passions-Oratorien von Heinr. Schütz, Bachs Passionswerke, besonders dessen »Matthäus-Passion«, Händels judäische Oratorien, sein »Messias« und seine weltlichen Oratorien »Susanna« etc.; Grauns »Tod Jesu«, Mendelssohns »Paulus« und »Elias«, Schumanns »Paradies und Peri«, Rubinsteins »Verlorenes Paradies« u. s. w.

Scenische Musik.

Oper.

Die Oper besteht in der engsten Verbindung des sichtbaren scenischen Dramas mit der Musik. Wie das Drama das Leben in poetischer Form wiederspiegelt, das Leben aber den Stoff zu jeder Art von Musik in sich enthält, so hat die Oper Raum für jede Art Musik: nur hat sich darin alle Musik dem einheitlichen Stil des Ganzen zu fügen, der darin begründet ist, dass die dramatische Musik aus dem dargestellten Leben und somit aus bestimmt charakterisirten Menschen zu quellen scheinen muss. Dichter und Musiker müssen also, obwohl sie ihre begrenzte persönliche eigene Natur haben, beim Schaffen innerhalb der Kreise und Charaktere leben, welche durch die in Musik übergegangene Dichtung zur Darstellung gelangen sollen.

Was der Oper vor dem recitirten, bloss gesprochenen Drama einen bedeutenden Vortheil verleiht, ist der Zusammengesang, in welchem die gleiche, ähnliche oder entgegengesetzte Gefühlssprache als Duett, Terzett, Quartett bis zum Oktett und der Chormasse, als Ensemble, gleichzeitig zu Gehör zu bringen ist.

Die Hauptheile der Oper heissen Akte, nach dem Worte actus, That, Handlung. Akt bedeutet also einen Abschnitt einer dramatischen Begebenheit. Die Akte theilen sich in Scenen, Einzelvorgänge.

Je nach dem Reichthum an Stoff, nach Grösse und Bedeutung der Handlung in der Oper, wie auch nach deren innerer Beschaffenheit bestimmt sich ihre Ausdehnung und auch die Zahl der Akte. In Opern von nur einem Akt, in welchem sich die Handlung bis zur Mitte auf ihren Höhepunkt erhebt, um von da aus sich zu lösen, spielt sich nur eine geringfügige, meist komische Handlung ab, die einen Theaterabend nicht füllt. Dies vermögen schon zwei lange Akte (wie z. B. Mozarts »Don Juan« und »Zauberflöte«). Die Handlung steigt in ihrer Verwickelung bis an den Schluss des ersten Aktes, der zweite nimmt die Verwickelung auf, löset sie und führt sie zum Ende. Dreiaktige Opern sind vorwiegend vertreten: der erste Akt spannt das Interesse für die Handlung an, die im zweiten zur Verwickelung durch die Hauptthat gelangt; im dritten findet der geschürzte Knoten seine Lösung. Zu der vier- und fünfaktigen Oper pflegen weiter verzweigte und zuweilen äusserlich ausgebreitete scenische Vorgänge Anlass zu geben: die Exposition, die Einfädelung der Handlung nimmt da grösseren Raum ein und bildet einen Akt; die weitere Entwickelung geschieht im zweiten und findet im dritten ihre Katastrophe in der Verwickelung; im vierten entwirrt sich diese. Oder: die Exposition zieht sich wegen zahlreicher scenischer Episoden durch die Akte 3 und 4, um erst in einem fünften Akte zum Ende zu gelangen. Wenn ein Akt nicht lyrisch, z. B. mit einer Arie bei ruhiger Scene, sondern mit aufgeregter Handlung schliesst, nennt man den Schluss Finale.

Der Oper geht eine Ouverture oder Introduktion voran. Die Ouverture pflegt die Form eines Sonatenhauptsatzes zu haben: erstes Thema in der Tonica, Nebenthema in der Oberdominante, oder in der Unter- oder Oberterz; danach thematische Durchführung, Wiederholung des ersten Thema, das Nebenthema in der Tonica und Abschluss. Die Ouverture entnimmt ihre Hauptheile meist der Oper, wie z. B. die zu Webers »Freischütz.« Oder sie ist ohne Motive aus der Oper, wie z. B. die zu Mozarts »Figaros Hochzeit«; oder sie entnimmt der Oper nur einen einzelnen Theil, wie z. B. die Einleitung der Ouverture zu Mozarts »Don Juan«.

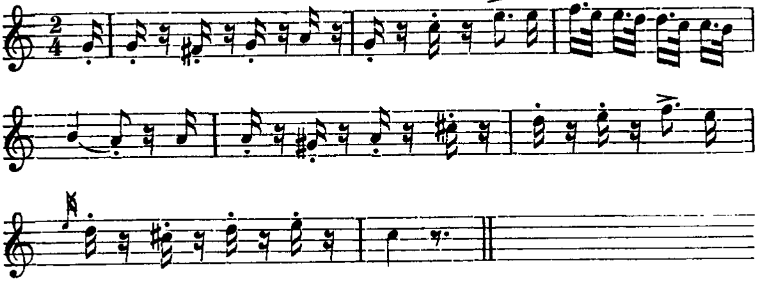
— Die Introduktion pflegt der Oper nur ein besonders bedeutsames kurzes Motiv oder deren zwei zu entnehmen und in freier Form durchzuführen, wie z. B. das Vorspiel zu »Lohengrin« von Richard Wagner.

Die Zwischenaktmusik geht oft von einem in der Oper bereits gehörten Motiv aus und zu einem der folgenden Akte gehörenden über, um so einzuleiten. Die einzelnen Motive können auch bestimmte Personen, einzelne Momente der Handlung u. s. w. charakterisiren und diese symbolisirend in mehr oder weniger consequenter und vielseitiger Weise in der Oper durchgeführt werden (wie z. B. Meyerbeer in den »Hugenotten« den Luther'schen Choral, als das protestantische Motiv, durchführt); da nennt man das symbolische Motiv Leitmotiv, dessen Anwendung Richard Wagner zum ersten Male systematisch durchführte.
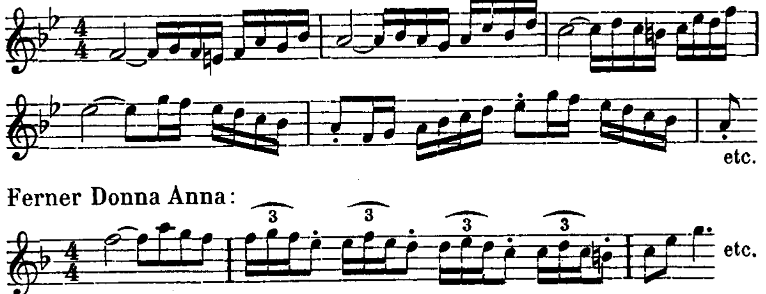
Indem sich in der Oper die drei Faktoren Dichtung, Musik und bühnliche Scene zur Zusammenwirkung verbinden, kann es auch so viel verschiedene Arten von Opern geben, als jene Faktoren einzeln oder zu zweien verbunden vorherrschen können. Jeder Art ist ihre einseitige Berechtigung zuzuerkennen, doch ist die blosse sogenannte Ausstattungsoper, ihrer Äusserlichkeit wegen, das am niedrigsten stehende Genre. Das Produkt der Harmonie aller drei Faktoren erfüllt am vollkommensten die an ein Kunstwerk zu stellenden Forderungen. Diese in vollendeter Form zu verwirklichen, bleibt stets das zu erzielende Ideal des schaffenden Genies.

Die Oper mit vorherrschender Musik, in welcher, nach Mozarts ausdrücklicher Forderung (Brief vom 13. Oktober 1781 an seinen Vater) »die Poesie der Musik gehorsame Tochter« ist, giebt sich dadurch zu erkennen, dass darin die Formen der Instrumentalmusik (der »absoluten«, d. h. von keinem andern Faktor abhängigen Musik) herrschen, wie solche vorschrifts- und naturgemäss im Tanze, im Rondo, in der Sonate zur Erscheinung gelangen. Diesen Instrumentalformen muss sich in der Musikoper die Dichtung mit ihrer Handlung und ihren Scenen fügen, oft auch da, wo es nicht ihrer Natur gemäss ist. So müssen z. B. die Arien, Duette, kurz alle in abgeschlossener Form gehaltenen gesanglichen Musikstücke nach einem gewissen Verlauf eine Wiederholung des Anfangssatzes haben, wenn es auch nicht im Sinne der Dichtung und nicht in der logischen Folge der Schilderung des Gefühlslebens liegt. Auch benützt die Musikoper für den Gesang vielfach die rhythmische Konstruktion der instrumental gedachten Melodie; wie

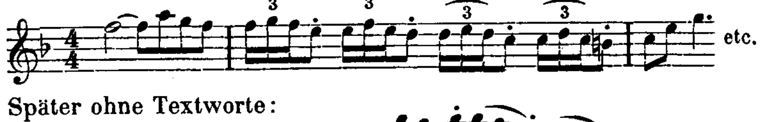
z. B. eine Opernmelodie von P a c i n i (1796—1867) die in angegebener Vortagsweise gedacht ist:
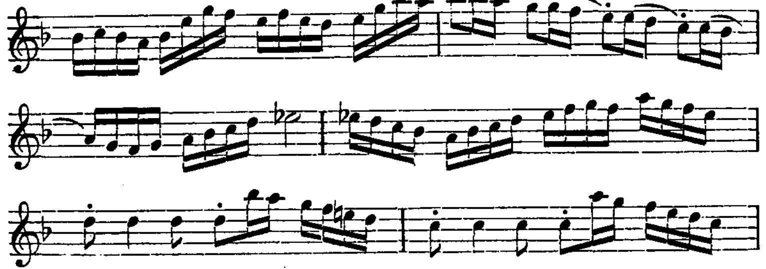


Sie ist in ihrer gepickten und verzwickten Rhythmik nicht sprachgemäss, folglich nicht natürlicher M e n s c h e n g e s a n g, sondern instrumental. Mit einer derartigen Melodik verbindet sich in der Musikoper häufig eine Art Kunstgesang voll Verzierungen und konzertmässiger Passagen (»C o l o r a t u r e n«), der in seiner Ausartung zur obligaten ganz undramatischen Virtuosität wurde und mit dem innern Menschenwesen keine Verbindung hat, also nur eine für sich bestehende instrumentale Technik ist. Ein paar Beispiele sind M o z a r t s »Don Juan« und »Zauberflöte« zu entnehmen, wo Don Oktavio auf einer einzigen Silbe singt:

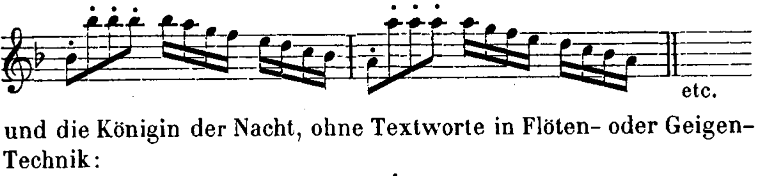


Ferner Donna Anna:
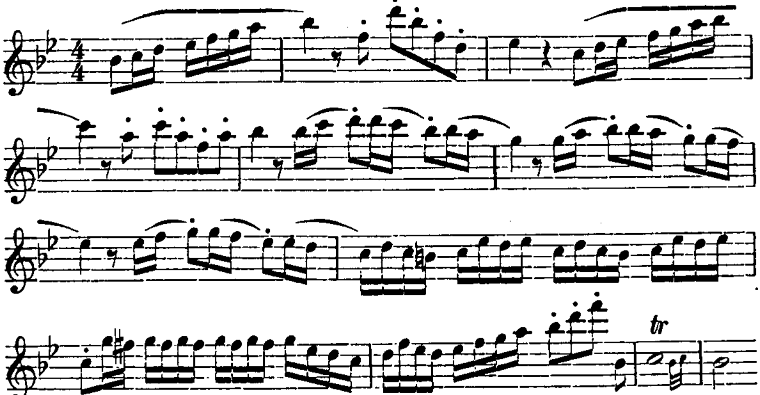


Später ohne Textworte:





und die Königin der Nacht, ohne Textworte in Flöten- oder Geigen-Technik:



Diese Art von Oper ist als d r a m a t i s c h e s M u s i k w e r k zu bezeichnen, im Gegensatz zu dem m u s i k a l i s c h e n D r a m a, in welchem die Musik aus der Dichtung entspringt und in Nichts gegen diese streitet, vielmehr Hand in Hand mit ihr wandelt, indem sie in ihrer Form mit ihr harmonirt und die melodische Gesangsführung der Natur der Verssprache gemäss hält, womit dann die instrumentale sogenannte »a b s o l u t e« M e l o d i e zurücktritt, um eine Versmelodie erstehen zu lassen, welche ohne die Sprache, den Text und die Begleitung kein selbständiges Gebilde ist.

Die Oper von vorwiegend musikalischer Bedeutung wird stets ihre Anziehung bewahren, so lange in den Komponisten die unmittelbare rein musikalische Eingebung anhält und sie zur originalen Produktion obligater »schöner Melodieen« befähigt. Ob dies jemals aufhören werde, ob es vielleicht schon gegenwärtig damit zu Ende gehe, ist nicht nach momentanen Symptomen zu entscheiden: denn der Fluss der Produktion kann in der einen Epoche abnehmen oder verschwinden, in einer andern aber auch wieder neu hervortreten.

Die vorhin erwähnten Arten von Opern liegen in der Natur der Kunstgattung, in welcher sich die drei Faktoren, Drama, Musik und äussere Scene mit einander verbinden; die »Natur« der Arten dauert aus; die Geschichte lehrt, dass die Epochen der einen und andern Art wechseln, und dass es daher voreilig sein würde, innerhalb der einen über eine spätere abzuurtheilen. Unter allen

Prophezeihungen hat vielleicht einzig diejenige reellen Sinn: dass alles Gewesene seinem Grundbegriffe nach, aber in anderer Erscheinungsform wiederkehrt und dann in dieser Form in der That als ein Neues, Nochnichtdagewesenes zu erachten ist.

Historisches über die Oper.

Die Oper (von Opera, Opus: Werk) ist bereits bei den alten Griechen im Keime vorhanden gewesen; zur Zeit des Äschylos und Sophokles war es die Tragödie, welche, in gesteigertem Sprachton recitirt, mit einstimmig singenden, vielleicht nur in verständig festgestellten Ton-Intervallen klangvoll deklamirenden Chören bereichert wurde. Es fehlt an überlieferten Proben, welche darüber sichere und nähere Kunde geben könnten. Die Epoche schwand, und es kam Jahrhunderte später die Zeit der Renaissance, in welcher hervorragende Edle eines neuen Volkes von völlig anderer geistiger Natur jene Tragödieen in etwas Ähnlichem nachzuahmen sich gedrängt fühlten. In dem Kreise des florentinischen Grafen Bardi wurden zu Ende des 16. Jahrhunderts Dramen mit eigens hinzukomponirter Musik aufgeführt, welche, statt der tönenden freien Rede der Griechen, bereits musikalische Form, z. B. die des mehrstimmigen »Madrigals«, annahm. Bald drängte sich auch die eben in ihrer Blüthe und Herrschaft stehende (hauptsächlich kirchliche) kontrapunktische Sonderkunst der alten Niederländer hinein, gegen welche dann ein Palestrina, Lassus auf ihrem geistlichen Gebiete im Interesse einer ungekünstelten Kompositionsweise Front machten. Durch die Meister Caccini, Peri, Galilei und jenen Grafen Bardi kam die Monodie, der einstimmige Gesang (einer einzelnen Person) auf, der dann auch eine instrumentale Begleitung nothwendig machte und so vorerst nur in einzelnen Scenen zur Anwendung gelangte. Die ersten Versuche auf dem neuen Kunstgebiet waren ihrer Natur nach zwar Musikdramen, aber nicht etwa einem wissentlich verfolgten Kunstprinzip gemäss; sie konnten wegen der noch unentwickelten Musik, die noch fern davon war, melodische Gefühlsmusik sein zu können, vorerst nur von vorwiegend recitirender Form sein. Eine Art von »Oper« im späteren Sinne des Worts war »Daphne«, welche Rinuccini dichtete und Caccini und Peri mit Musik versahen; sie kam 1594 privatim zur Aufführung und erregte allgemeine Freude. Im Jahre 1600 tauchten neue derartige Versuche auf und nun wurde der monodische (der Solo-) Gesang mit Begleitung auch nach und nach in die Kirchenmusik aufgenommen.

Die Instrumentalmusik machte indessen, als nun mehr unabhängige, nicht mehr ausschliesslich zur Begleitung des Gesanges verwendete Sonderkunst, immer grössere Fortschritte und wirkte ihrerseits auch auf die Gesangstechnik, so dass, von der Epoche des Meisters der venetianischen Schule, Monteverdo (1568—1643) ab, die gesangliche Ausdrucksform immer mehr Geschmeidigkeit erhielt. Bis zu der Zeit des Begründers der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti (1649—1725) legte die dramatische Musik eine bedeutende Strecke ihrer Entwickelung zurück: diese Schule und Epoche kennzeichnet sich dadurch, dass sie die Schönheit des Gesangs zur ersten Blüthe zeitigte und dem Musikdrama zuerst die Richtung auf das dramatische Musikwerk gab, wonach dann die Musik und der Gesang bald eine Art Herrschaft zu gewinnen begannen, welche später immer weiter um sich griff.

Nach Frankreich 1645 hinüber geführt, wo Perrin und Cambert 1671 eine nationale Oper gründeten, regte die italienische dramatische Musik die dortigen Komponisten zu grossem Nachahmungseifer an; der geborene Italiener Lully (1633—87) gab zu Paris der Musik festeren Stil im Sinne des französischen Geistes, der vorwiegend das deklamatorische und rhythmische Element begünstigte und damit der Dichtung mehr Geltung liess, gegenüber der italienischen Weise, welche die Musik und den melodischen Gesang selbständiger behandelte. Beide Theile gingen während eines längeren Zeitraumes immer grösserer Reife entgegen. Auf französischer Seite erstand unter Andern Rameau (1683—1764), auf italienischer Pergolese (1710—56). Die Italiener brachten als anziehende Neuheit die komische Oper, »Opera buffa«, hervor, und damals begannen sich zwei feindliche Parteien für die italienische und französische Oper zu bilden: die französische begann alsbald, die Opera buffa, als eine »Opéra comique« nachzuschaffen.

Die Zeit des heranbrechenden 18. Jahrhunderts war eine besonders fruchtbare für die Oper; diese bildete sich immer entschiedener heraus, und bald hatte die italienische Oper und Musik überhaupt dermassen die Oberhand gewonnen, dass die bedeutendsten Talente aller Länder nach Italien wanderten, um dort ihre Ausbildung zu suchen: Händel, Gluck, später Mozart u. A. huldigten der italienischen Musik, aus dem natürlichen Grunde, weil diese die vorgeschrittenste, in sich fertigste war und eben in der höchsten Blüthe ihrer Schönheit und Würde stand. — Mit dem zunehmenden Übergreifen der italienischen Opernmusik, welche bald eine Tyrannin der Poesie wurde, während die Sängerschaft wieder die Komponisten tyrannisirte, kam dem deutschen Meister Gluck (1714—87) die Reflexion über das Opernwesen. Er stellte der Willkür der Italiener gegenüber das Princip auf, dass der Kom-

ponist seine Musik in den Dienst der Wahrheit des Ausdrucks und der Forderung der Dichtung zu stellen habe; seine hienach entstandenen Opern »Orpheus«, »Alceste«, die »Iphigenien« in Aulis und Tauris, machten Epoche und bildeten eine Partei entgegen den Anhängern des eben besonders beliebten italienischen Meisters Piccini (1728—1800). Gluck begann sein Princip erst zu realisiren, nachdem er zahlreiche Opern im landläufigen Stil komponirt hatte, im höheren Alter: in seiner »Alceste« (1762 erschienen), spricht eine Vorrede seine damals ganz neuen, befremdenden Ansichten aus; bereits 60 Jahre alt zog er nach Paris, wo 1774 seine erste Iphigenie aufgeführt wurde, welche stark erregend wirkte.

Während dieser revolutionären Bewegung auf dem Gebiete der Oper kam der junge Mozart (1756—91) nach Paris. Hier, wie auch nachher in Deutschland, wohin Glucks Opern alsbald den Weg fanden, nahm er das Wahrheitsprincip Glucks mit voller Seele auf. Während aber Gluck als specifischer Musiker weniger, und vorwiegend nur als musikalischer Dramatiker hervorragende Bedeutung hatte, war Mozart ein universales Musikgenie und somit befähigt, den Ausdruck nicht nur wahr, sondern auch schön zu geben, und zwar harmonisch-schön sowohl nach geistiger als sinnlicher Seite hin. Die »Musik-Oper«, als das »dramatische Musikwerk« fand in Mozart ihre höchste Entwickelung: seine bedeutendsten Opern, die »Entführung«, vollends aber »Figaros Hochzeit«, »Don Juan«, »Die Zauberflöte«, sind unsterbliche Schöpfungen eines einzigen Genies. Auf dem durch Mozart errungenen, durch Beethoven noch erweiterten musikalischen Grunde entwickelte sich die Oper nach allen Seiten hin. War Mozart die Mission zugefallen, die Liebe und überhaupt das Seelenleben des Individuums in unvergleichlicher Weise zu schildern, so gelangten in Deutschland durch Weber und Marschner die Volkssagen und die Mährchen-Poesie zu musikalisch-dramatischer Darstellung, und es entstand so die neue romantische Oper. Während Deutschland die Oper dem innern Gehalte nach bereicherte und weiter führte, kultivirte darin in Italien Rossini (1792—1868) die Gesangvirtuosität, in Frankreich aber trat unter Auber (1782—1870) das geschichtliche Effektmotiv auf die Scene, womit die »Ausstattungsoper« veranlasst wurde. War so der Oper ein immer weiterer Horizont gewonnen und hatten sich die nationalen Stilarten zu bedeutender Entwickelung gehoben, so verstand es Meyerbeer (1791—1864) die einzelnen nationalen Musikarten in den Dienst eines noch gesteigerten Effekts zu stellen: auf dem Grunde eines mit besonderem Raffinement gewählten hyper-romantischen oder historischen Stoffes spekulirte der Meister auf eine Musik, in welcher wo möglich jeder Moment als pointirt auffallen musste, und der äussere Effekt mehr als die Wahrheit in Betracht gezogen wurde.

Wie einst Gluck gegen die überwuchernde Musik und anmassende Sängerschaft zu Felde zog, so trat nun Richard Wagner (1813—1883), der grösseste dramatische Opern-Komponist und Opern-Dichter des 19. Jahrhunderts, gegen den auf Kosten der Natur gepflegten »Effekt« (den er als »Wirkung ohne Ursache« bezeichnete) mit grössester Energie auf. Wagner war zugleich auch von einem, ihm durch eigenes Schaffen aufgegangenen Ideal eines neuen, von Grund aus reformirten »musikalischen Dramas« beseelt, in welchem die verschiedenen Künste in harmonisch einheitlichem Zusammenwirken sich bethätigen. War die Oper »Rienzi« des Dichters und Musikers Wagner noch auf dem Boden Meyerbeers erstanden, so unternahm er es in seinen folgenden Opern, »der fliegende Holländer« (1843), »Tannhäuser« (1845), »Lohengrin« (1850), »Tristan und Isolde« (1859), »die Meistersinger« (1868), »Ring des Nibelungen« (1869), »Parsifal« (1882), seine höchsten Ideale zu verwirklichen. Es entspann sich so ein bedeutender Meinungskampf, wie einst zu Glucks Zeit. Folgte auf Gluck einst ein Mozart, so ist abzuwarten, welch einen neuen Meister eine spätere Epoche nach Wagner hervorbringen wird.

Opern-Gattungen.

Je nach ihrem Umfang und Stoff wie auch sonst nach der Natur der Dichtung ist die Oper als grosse, romantische, tragische oder komische zu bezeichnen, wonach der Musikstil allgemeinhin ein ernster, gewichtiger oder leichter ist. Eine ernste, nicht tragisch verlaufende Oper pflegt schlichtweg »Oper« genannt zu werden. Mischungen, wie tragikomische, romantisch-komische Oper ergeben sich aus den früher angeführten Genres.

Die kleine Oper war früher der Name für die kurze Operette; diese pflegte harmlos heiterer, zuweilen auch ein wenig ernst angewehter Natur zu sein; später entstand eine Abart der Operette in der Verbindung der Posse mit der komischen Oper, die Possen-Oper, deren Benennung als Buffo-Oper nicht mit dem Wesen und dem Sinne der Opera buffa übereinstimmt.

Singspiel.

Das Singspiel, aus welchem die Oper leichteren Stils in Deutschland entstand, enthielt eine vorwiegend freundlich-be-

scheidene Handlung, in welcher zwischen kürzeren Musiknummern der Dialog ziemlich stark vertreten war.

Liederspiel.

Das Liederspiel war eine genrehafte Handlung, deren Musik zwischen den Dialogen aus der bereits vorhandenen beliebten Volkslieder-Literatur genommen wurde.

Vaudeville.

Das Vaudeville ist in Frankreich das Liederspiel, das mit dem nationalen Genre der Couplets und der Chansons ausgestattet wird.

Melodrama.

Eine Deklamation mit Begleitung von Musik in scenisch dargestellter Handlung ist ein Melodrama. Dasselbe schwebt zwischen Musikdrama und bloss gesprochener Dichtung, indem die Musik den Gefühlsausdruck der Deklamation unterstützt oder auch die Wirkung der Handlung verklärt. Das Melodram »Ariadne auf Naxos« von Georg Benda (1721—95) machte einst grosses Aufsehen.

Formen der Instrumentalmusik.

Tänze.

Die einfachste Form der Instrumentalmusik bildet der Tanz, der, wie das Lied, ursprünglich im schaffenden Volke entstand, und auch mit dem, wenn auch zuerst wortlosen, Gesange als Tanzlied verbunden gewesen sein mag. Wie aus dem Volksliede im gebildeten Musiker das Kunstlied, weiterhin die Arie etc. entstand, so entstand aus dem Tanze die übrige Instrumentalmusik: diese war zuerst nur eine Erweiterung der Grundform des Tanzes durch die Kraft eines immer grössern Phantasiereichthums, welcher die Theile vergrösserte, vervielfachte und so endlich die Sonaten- und Symphonieformen erstehen liess. Im Volksliede und im Volkstanze ist die Kindheit der Musik vertreten, welche im Kunst-Liede und -Tanze der höheren Kultur entgegen reifte, um schliesslich zu vollendeten Kunstgebilden zu werden.

Kunst-Tänze.

Die Tänze in ihrem volksthümlichen Naturzustande dienen lediglich dem praktischen Gebrauche zum Tanzen: sie enthalten

die allgemeine Stimmung zur Erregung des Tanzes und den Rhythmus der Bewegung in nationalem Charakter; sie bieten so ein ethnographisches Interesse, insofern sich in ihnen eine Seite der nationalen Natur kund giebt. Der Künstler vermag die Formen und das Naturwesen der Volkstänze zur Aufnahme seiner Kunsttänze als Ausdruck mannigfaltiger Seelenzustände, wie auch sinnlich und geistig fesselnder Tanzgebilde zu verwenden und derartig zu erweitern, dass die Tanzform schliesslich nur als ein Keim erscheint, der zu höheren beseelten Tanzgebilden fortwächst.

Den Tanz über seine ursprüngliche Natursphäre erheben, ihn als ein Neues wieder schaffen, heisst ihn idealisiren in der Kunstform. Es ist dies ein Ähnliches, wie wenn der Bildner die Gestalten der Natur in der Statue, in der Landschaft, im Porträt ästhetisch wiedergiebt. Indem die Tanzformen auch der Instrumentalmusik überhaupt die Grundlage boten, kann man sagen, dass jene unsterblich seien.

Menuet.

Die Menuet ist ein altfranzösischer Tanz im dreizeitigen, meist $^{3}/_{4}$ Takt und aus zwei achttaktigen Theilen bestehend, gewöhnlich mit einem durch eine Pause oder längere Note merklichen Einschnitt in jedem vierten Takte, als dem Abschluss einer Takt-Gruppe, welche zu einer gleichen folgenden sich wie der Vorder- zum Nachsatz verhält. Die Theilschlüsse fallen gewöhnlich auf den Anfang des Taktes, zuweilen auch auf dessen dritten Zeittheil.

Der Charakter der Menuet ist Grazie mit Würde gepaart, wobei die erstere vorherrscht und die Form des Ausdrucks gegenseitiger höflicher Gesinnung anschaulich macht. Die Pas sind nur ein ruhiges Schreiten mit öfterem momentanem Stillstehen und einer Verbeugung am Theilschlusse. Die Musik kann daher freundlich und ernst, lieblich und streng, auch beides vermischt sein; die Würde verbietet sowohl lebhafte Figurationen als auch kleinliche Tändelei: ohne eine gewisse Einfachheit verliert die Menuet ihren Charakter.

Man spricht im Deutschen meist »die«, aber auch »das« und »der« Menuet. (Ital. il Minuetto und il Menuetto, hiermit ist also »der« Menuet gesagt.) Der Name soll von dem französischen menu, menue, klein, gering, herstammen, was sich auf die kurzen, zierlichen Schritte des Tanzes bezieht.

Die folgende Menuet stammt von Jean Baptiste Lully (1633 bis 1687): sie ist die erste, welche es überhaupt gab, und für Louis XIV. komponirt, der 1653 zu Versailles zuerst danach tanzte. (Leipzgi, Allg. mus. Ztg., 1806 S. 767.)

Die erste Menuet komp. von Lully.

I II

D. C.

Im ersten Theile sind hier, entgegen der achttaktigen Form, neun Takte enthalten. Der vorhin bezeichnete Charakter dieses Tanzes spiegelt sich darin ab: Grazie, Zartheit und Würde.

Das Muster der späteren Menuet ist die bekannte aus Mozarts »Don Juan«:

Diese Grundform erweitert sich, wenn den zwei Theilen wieder zwei neue Theile als Gegensatz folgen, welche ein Ganzes für sich bilden, das in Wechselbeziehung mit jenen ersten beiden steht und schliesslich wieder (durch das bekannte Da capo al Fine) in das Anfangsstück zurückführt, um mit ihm zu schliessen. In dieser Form stehen die Menuets und Scherzos in den Sonaten,

Quartetten, Symphonien etc. Das formale Schema einer solchen Menuet in enger Form ist dieses:

Menuet. Theil I Theil II.

1. Gruppe. 2. Gruppe. 1. Gruppe. 2. Gruppe. Fine.

Trio. Theil I. Theil II.

1. 2. 1. 2. D. C. al Fine.

Hier ist anzunehmen, dass für jede Hauptmasse, also je für die Menuet und das Trio, der erste Theil allemal Vordersatz, der zweite Nachsatz ist; nimmt man aber das viertheilige Ganze, so sind die zwei ersten Theile Haupt- und die zwei folgenden Nachsatz, und zwar im Sinne von Gegensatz.

Die nachstehende Menuet à la Haydn bringt diese Form in noch grösserer Erweiterung, insofern der zweite Theil der Menuet und das Trio noch einmal den vorangegangenen ersten Theil wiederholt und also mit der Wiederholung als dreitheilig erscheint, woraus zu erkennen, wie veränderungsfähig jene frühere einfachste Grundform ist:

Menuet. Theil I.

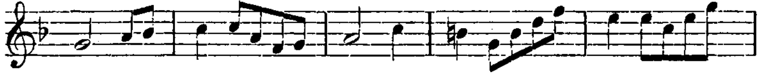
Theil 2.

Wiederholung des Theil I.
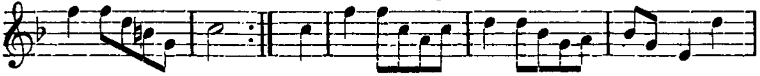
Fine.
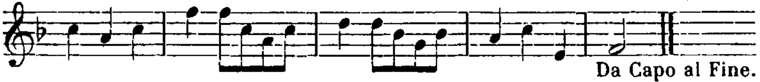
Trio. Theil I.

Theil II.



Wiederholung des Theil I des Trio.
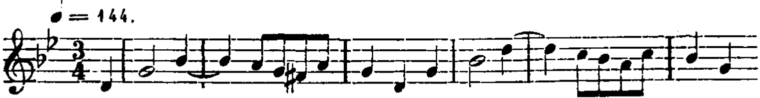




Da Capo al Fine.
(Nochmals die drei ersten Theile.)

Es kommt auch vor, dass nach dem Da Capo der ersten zweitheiligen Partie an deren Schlusse zuweilen nicht ein abschliessendes Fine steht, und noch eine Coda, ein Anhang, folgt; diese Coda befindet sich hinter dem Trio und sie bildet dann den Schluss des Ganzen. Man findet da am Schlusse des Trio die Worte: da Capo (al Fine) e poi la Coda; das bedeutet also, man soll vom Anfange wiederholen bis dahin, wo Fine steht oder stehen würde, und von da zur Coda (hinter dem Trio) springen. (Vergl. »Formen der Gesangsmusik.«)

Die Bezeichnung »Trio« stammt aus der Zeit, als man die zweitheilige Menuet nur zweistimmig spielte und um des Reizes der Abwechselung willen dem Nachsatze noch eine dritte Stimme hinzufügte.
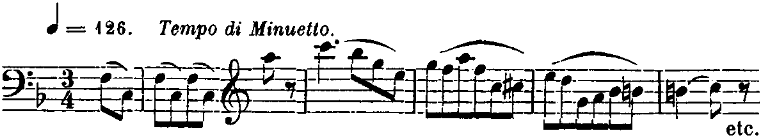
Die Menuets in der höhern Instrumentalmusik haben alle schnelleres Tempo als die zum Tanzgebrauch bestimmte Menuet. Jn Mozarts *G*moll-Symphonie geht z. B. die Menuet im Allegretto:

♩ = 144.



In Beethovens Symphonieen geht die Menuet mindestens im Allegro (𝅗𝅥. = 60), ausserdem als »Scherzo« im Presto (𝅗𝅥. = 100); nur in Nr. 8 *F*dur ist die Menuet eine langsamere als selbst dort bei Mozart:
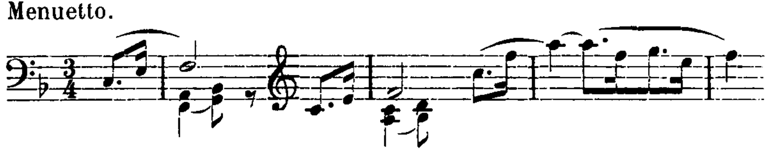
♩ = 126. *Tempo di Minuetto.*



etc.

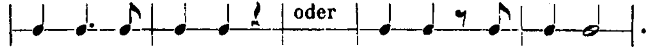
Aber trotz der Tempo-Bezeichnung ist der Gang doch schneller als in der Tanz-Menuet.

Im »Scherzo« aber ist eine ganz neue, aus der Menuet hervorgegangene Musikgattung zu erkennen. In sonstigen Musikstücken ist die Menuetform oft vertreten, so z. B. auch in Beethovens Klaviersonate Op. 54, Satz 1, mit der Bezeichnung: In Tempo d'un Menuetto.



Sarabande.
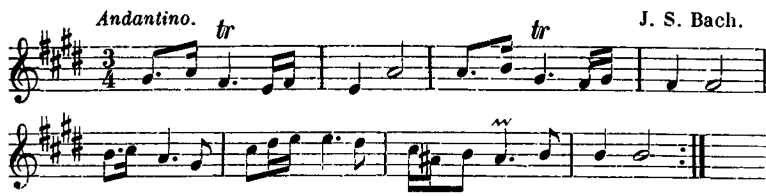
Die Sarabande ist ein spanischer Nationaltanz, der auch nach andern Ländern und auch nach Deutschland kam. Wie die Menuet, so ist auch die Sarabande dreizeitig, meist im $^3/_4$ Takt und achttaktig zweitheilig gesetzt, aber niemals mit Trio, doch im zweiten Theile zuweilen verlängert. Die Sarabande bewegt sich in ruhigem, würdig-graziösem Schreiten: (etwa ♩ = 69), athmet aber dabei eine gewisse strenge Grandezza, welche sich formell nicht nur in dem oft und richtig gewählten $^3/_2$ Takt, sondern auch durch den häufigen Halt auf dem zweiten Takttheile ausspricht, wo entweder eine Notenverlängerung durch Punkt, oder eine Pause mit nachfolgender kürzerer Note stattfindet:



Durch diesen Halt wird der Fluss der Pas und der Melodie unterbrochen, daher rührt der reservirtere Charakter der Sarabande, die sonst so vieles mit der fliessenderen Menuet gemeinsam hat, dass man häufig die Musik der einen für die andere verwenden kann. Ist in der Menuet die Grazie vorherrschend, so fällt in der Sarabande der Accent mehr auf die Würde.
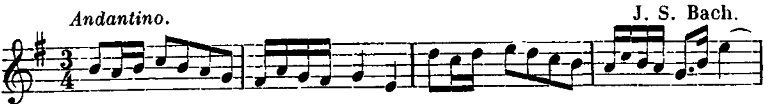
Hier folgt als Beispiel der erste Theil einer Sarabande:
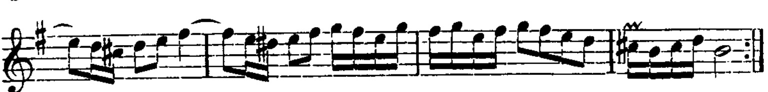
Andantino. J. S. Bach.
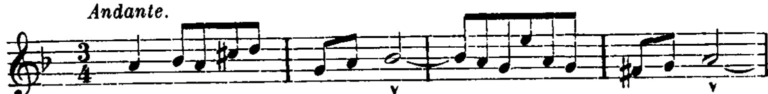


Findet sich der Einschnitt auf dem zweiten Viertel ziemlich regelmässig in den Sarabanden zum Tanzgebrauch, so fehlt er häufig in solchen, die zum Vortrag bestimmt sind, wie in den alten Suiten, woher dann eben die Verwischung des strengen Charakters und
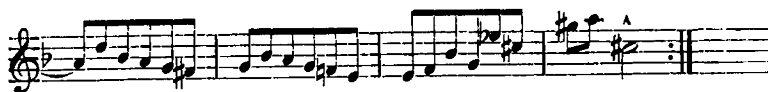
das Verschwimmen der Sarabande mit der Menuetform kommt. In der folgenden Sarabande fehlen jene Halte auf dem zweiten Takttheile:
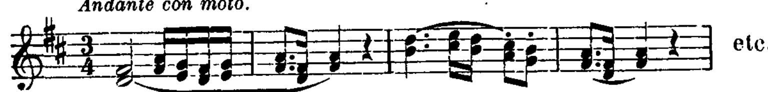




Hier ist im zweiten, vierten und fünften Takt der Halt auf dem dritten Viertel, und erst im achten Takte einmal auf dem zweiten, welcher dann allein echt sarabandenhaft ist. Zwei solche Halte in einem Theile, davon einer am Schlusse des Theils, sind indessen ausreichend, um der Charakterform Genüge zu thun, wie es z. B. in der herb-hoheitsvollen *D*moll-Sarabande von S. Bach der Fall ist:





Die sarabandenhafte Form ist in Musikstücken vielfach in freier Art vorhanden, wie z. B. in Mozarts »Don Juan« in der Arie Leporellos, wo der Halt auf dem zweiten Takttheile charakteristisch ist:



Gavotte.
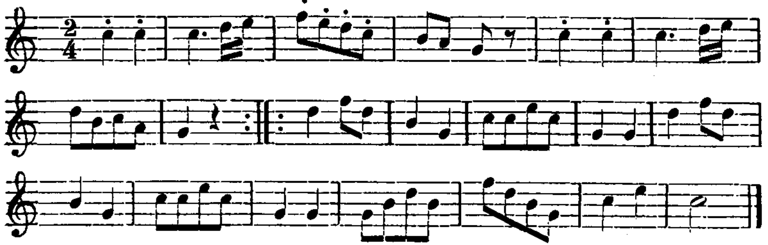
Die Gavotte, ein alter munterer Tanz in zwei achttaktigen Theilen mit Reprisen, bald ohne, bald mit Trio, wird zwar oft im vierzeitigen ($^4/_4$) Takt geschrieben, doch liegt ihr entschieden das zweizeitige Metrum zum Grunde, und es besteht da folglich der $^2/_4$ oder $^2/_2$ Takt. Der Anfang wird gewöhnlich mit einer Takthälfte, als »Auftakt« gemacht, und die Schlüsse finden regelmässig auf sogenanntem »gutem«, accentuirtem Takttheil statt:



was nach unserem Sinne polkahaft, nämlich so, zu nehmen ist:
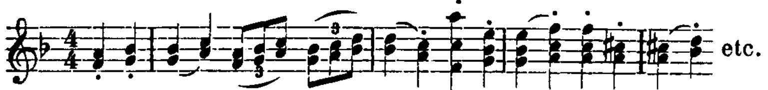


Eine der frühesten Gavotten wird dem berühmten Tänzer Vestris, unter Louis XIV., zugeschrieben; man hörte die Melodie noch hundert Jahre später als Couplet singen. Sie ist die folgende:
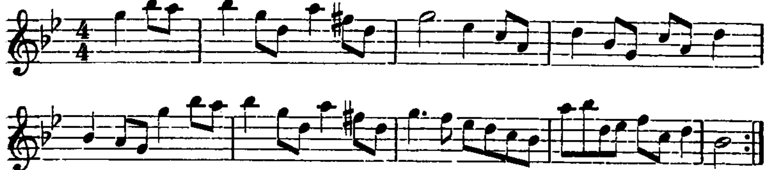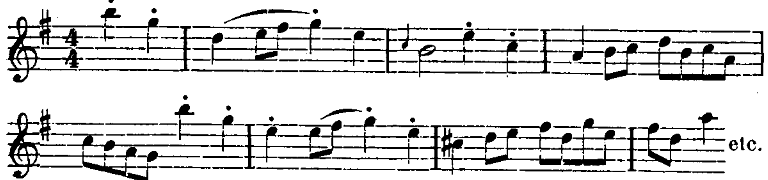


Diese (vielleicht erste) Gavotte beginnt noch nicht mit einer Hälfte Auftakt, wie später üblich wurde.
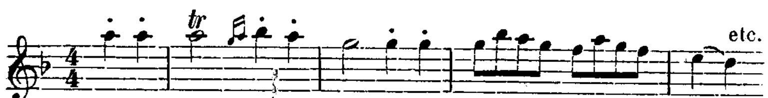
Wie alle alten Tänze noch von späteren Komponisten unbewusst neu geschaffen werden, so auch die Gavotte, die z. B. in Rob. Schumanns Op. 41, Nr. 3, Streichquartett in *A* dur, Finale, in moderner Weise auftritt:
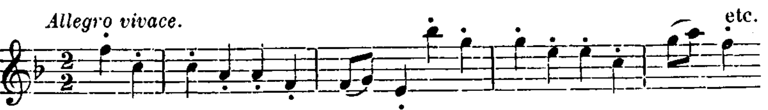


Hier folgen als Beispiele die Anfänge einiger Gavotten von J. S. Bach, deren Tempo etwa 𝅗𝅥 — 72 ist.







Die Gavotte ist in der Rockocko-Epoche etwa das gewesen, was die Polka tremblante im 19. Jahrhundert, ein massvoll heiterer Tanz, dessen Pas sich dem Hüpfen nähert. Die Gavotte ist einer der beliebtesten, vielleicht der am meisten beliebte Vorspieltanz, da er von angenehm belebtem Temperament ist. Die neuere Zeit hat ihn daher unter allen übrigen alten Tänzen vorwiegend Pflege angedeihen lassen, nicht allein durch Konzertvorträge, sondern auch durch originale Gavotten-Kompositionen.*) Wie die Form der Gavotte, auch ohne Tanzsinn, in der Kunstmusik lebt, zeigt sich z. B. im Finale der Symphonie Nr. 8, *F*dur von **Beethoven**, in der weiter durchgeführten Stelle:



Gigue.

Der Name stammt von der alten Fiedel, Giga benannt, und lautet auch Gique; gewisse ähnliche Arten dieses Tanzes heissen **Loure**, auch **Canarie**.

Die Gigue ist von dreizeitigem Metrum und wird stets in Achteln, auch zu sechs und zwölfen, zusammengesetzt: im $^3/_8$, $^6/_8$, $^{12}/_8$ Takt. Ausnahmsweise erscheint die Gigue auch im $^6/_4$, $^9/_8$, $^9/_4$, $^{12}/_{16}$, ja auch im $^4/_4$ Takt bezeichnet, wo dann im letzteren Falle die Achtel als Achtel-Triolen figuriren. Der Bau besteht ursprünglich aus zwei achttaktigen Theilen. Der Tanz ist sehr alt und wurde schon Anfangs des 13. Jahrhunderts genannt.
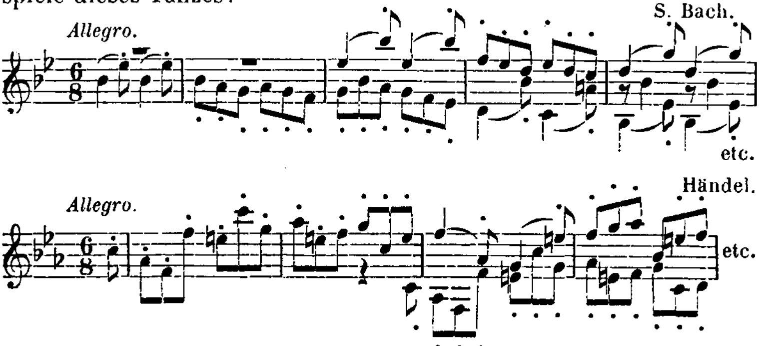
Der Gang und Charakter der Gigue ist ein lebhafter (♩. — 104) und selbst schwungvoller. In der alten Form als Ballgigue immer von heiterer Art, ist sie nur in Kunstgiguen zuweilen einmal serieuser angehaucht, womit sich dann auch die breitere Taktform verträgt.

Gewöhnlich bringt die zum Tanz verwendete Gigue nur zweierlei Notengattungen, Viertel und Achtel: $\frac{6}{8}$ ♩ ♪ ♩ ♪ | ♫♫ ♩ ♪ |. Die Loure hat das erste Achtel punktirt, vor einem Sechzehntel: $\frac{6}{8}$ ♩ ♪ ♪. ♬ ♩ |. In Kunstgiguen herrscht grössere Mannigfaltigkeit.
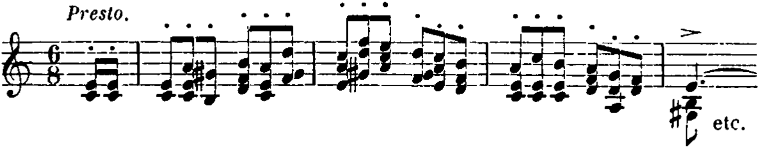
---

*) Man findet in der Sammlung »Alte Tänze« I, von E. **Pauer** (Breitkopf und Härtel) die berühmtesten Gavotten deutscher, französischer und italienischer Komponisten.
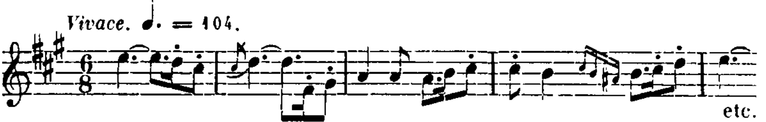
Folgende Anfänge zweier reizender Klavier-Giguen geben Beispiele dieses Tanzes:



Eine Giguenform ist z. B. in dem Streichquartett von Rob. **Schumann**, Op. 41, Nr. 1, *A*moll, enthalten, und zwar im Scherzo:
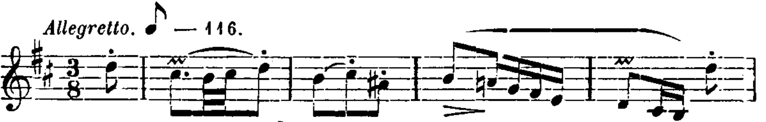


Das erste Allegro von **Beethovens** *A*dur-Symphonie hat die Form des **Loure**:



Der Passepied
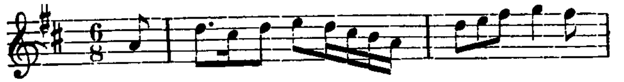
ist ein alter, in der Zeit Ludwigs XIV. beliebter, aus der Bretagne stammender Tanz, welcher mit der Menuet verwandt, doch von etwas bewegterem Charakter und mannigfaltigerem Rhythmus ist und daher auch weniger im $^3/_4$ als im $^3/_8$ Takt geschrieben zu werden pflegt. Der Passepied ist zweitheilig; der erste Theil achttaktig; im zweiten kann eine Wiederholung des ersten stattfinden. In weiterer Form wird dem Passepied (gleich der Menuet) ein zweitheiliges Trio in anderer Tonart hinzugefügt. Der folgende Anfang eines Passepied von S. Bach giebt eine Probe:





Hiernach ist die Musik des Passepied etwas rascher als der alte langsame Walzer, dessen Weisen man in Musikstücken oft begegnet; z. B.:

Quartettsatz von Haydn.
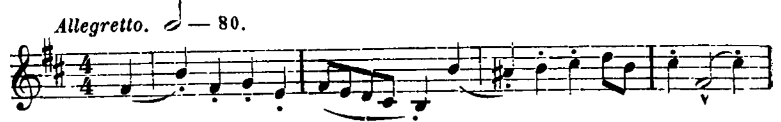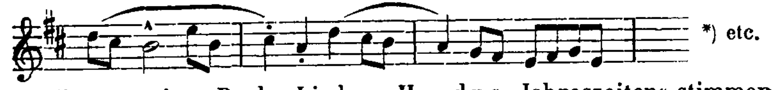


Der Bourrée

stammt aus der Auvergne und ist ein im Auftakt beginnender munterer Tanz im $^4/_4$, eigentlich $^2/_2$ Takt in zwei Theilen, von noch rascherem Gange als die Gavotte; die Rhythmik hat das Charakteristische, öfter auf dem »schlechten« zweiten Tacttheil eine markirte längere Note zu haben, welche auch den dritten, den »guten« Taktheil mit in sich schliesst und also synkopirt:
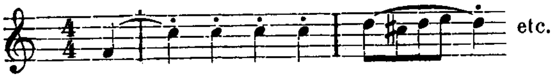


Ein beliebter Bourrée von S. Bach beginnt in dieser Weise, die erwähnten Synkopen zunächst im 4. und 5. Takte bringend:
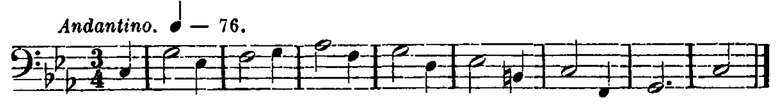




Musiksätze wie z. B. das Lied aus Haydns »Jahreszeiten« stimmen allgemeinhin mit der Bourréeform überein, nur dass speciell jene Synkope nicht immer vorhanden ist:
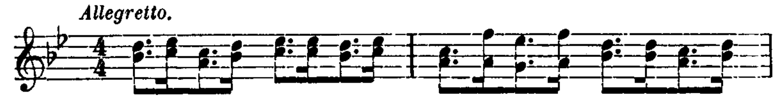


Passacaglia.
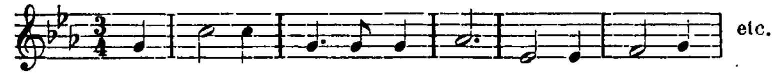
Die Passacaglia (ital.), Passecaille (franz.), ist ein alter Tanz in mässig gehendem dreizeitigem Takt und besteht nur aus einem einzigen achttaktigen Theil, den die Komponisten gern als Thema zu kunstreichen Variationen wählen. S. Bach hat eine Passacaglia als Thema eines grandiosen Orgelwerks in den Bass gelegt und so (als »Basso ostinato«) durch alle Variationen beibehalten:
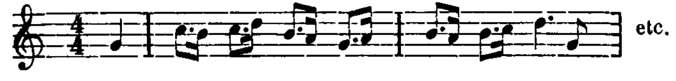


Von Händel giebt es eine Passecaille im $^4/_4$ Takt (Gmoll Suite), welche, entgegen der meist ernsten Stimmung dieses Tanzes, mehr muntern Charakters ist:



Mit jener ersten Form stimmen Musikweisen überein, wie z. B. die Zelter'sche Melodie zum »König in Thule«:
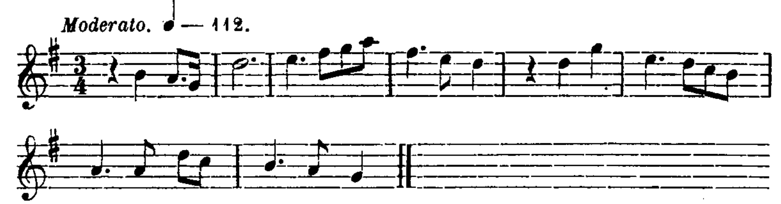


Die zweite Weise findet häufig Anwendung, so z. B. auch in dem Chore aus Marschners »Templer«:



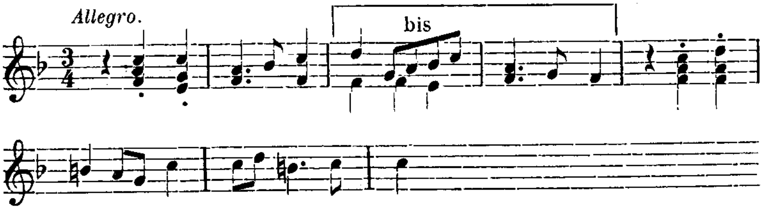
Chaconne.

Dieser Tanz wird auch Ciaconna genannt und ist der Passecaille ähnlich; sie wird auch in der Kunstmusik häufig in der vorhin angedeuteten Form behandelt. Der Gang der Chaconne hat eine etwas seriös-graziöse Haltung, wie dieses Beispiel von Händel (aus dessen Leçons) zeigen mag:



Eine andere Chaconne Händels:

*) Die bis hierher citirten Tänze von J. S. Bach findet man vereint in meiner bei Breitkopf und Härtel erschienenen »Auswahl beliebter Vortragsstücke aus Joh. Seb. Bachs Werken« für Klavierspieler, stufenweise geordnet und bezeichnet.
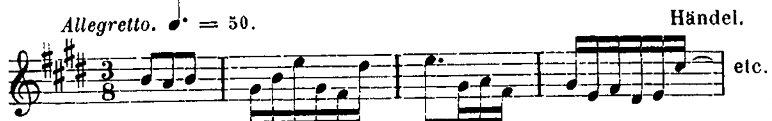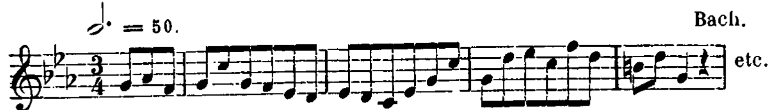


ist dagegen in lebhaftem Tempo gehalten und ergeht sich nicht in Variationen über das Thema, sondern leitet von demselben in die freie Ausführung eines längeren Satzes über.
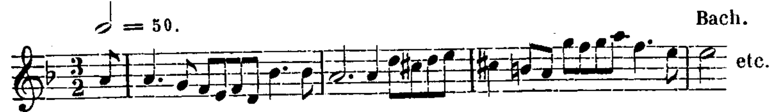
S. Bachs Chaconne in *D* moll für Geige allein ist von breiter Form und pathetischem Charakter. Die *D* dur Arie »à la Händel« der Donna Anna in Mozarts »Don Juan« hat ähnliche Haltung.

Courante.
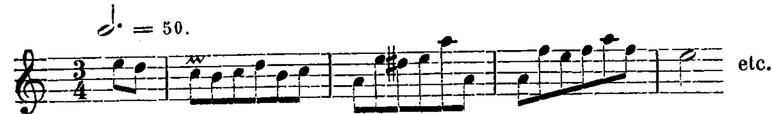
Ein in Frankreich und Italien (als »Corrente«) heimisch gewesener im Auftakt beginnender Tanz; bei den Italienern war die Courante in beweglichem $^3/_8$ Takt, meist mit fortgeführter gleicher Figuration in Sechzehnteln, bei den Franzosen auch im $^3/_2$ und $^3/_4$ Takt und in accentuirterem Ausdruck in Gebrauch. Die Courante pflegt als Kunsttanz, selbst bei raschem Gange, ernsteren Charakters zu sein:



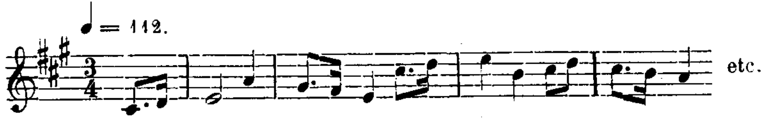




In den beiden ersteren herrscht die ältere Walzerweise vor, wie sie noch in den Walzern von Fr. Schubert zu finden ist:
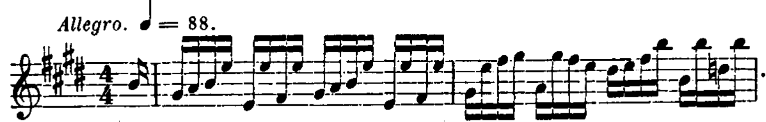


Auch diese Courante von Matheson erinnert an jene Weise:
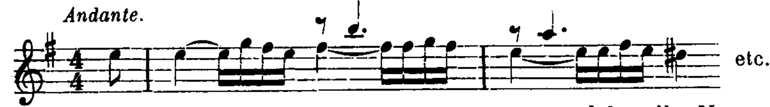


Allemande.

Im $^2/_4$ Takt ist die Allemande ein deutscher Volkstanz von mässig heiterer Art in diesem Rhythmus: [Rhythmus in $^2/_4$]. Die Allemande kommt noch jetzt hier und dort, z. B. im südlichen Deutschland, vor, jedoch im $^3/_4$ Takt gehalten, und es mag da wohl der Name auf den Walzer, »Deutscher« genannt, angewendet sein. Von den alten Tanznamen ist also dieser der einzige, der noch in späterem Jahrhundert fortlebt. Als Kunsttanz steht die Allemande nie im $^2/_4$, sondern meist im $^4/_4$ Takt, oft mit nicht tanzhaftem Rhythmus und von mehr ernster Haltung. Eine freundlich gestimmte Allemande ist die in der sechsten französischen Klavier-Suite von Bach:



Als Kunsttanz pflegt die Allemande von längerer Ausführung zu sein und an einen sonatenhaften Satz in gedrängter Form zu erinnern. Auch pflegt der Charakter der alten Allemanden weniger tanzhaft als allgemein musikalisch zu sein, wie z. B. auch an dieser Allemande von Lully zu erkennen ist:
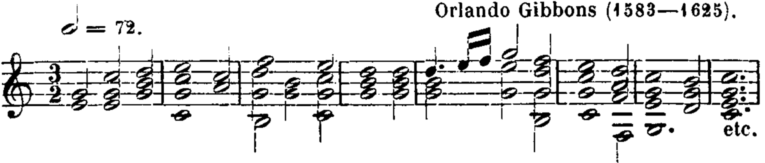


Die Allemande soll aus dem Elsass stammen, daher ihr Name: deutscher Tanz; sie wurde dann in Frankreich am Hofe Ludwigs XIV. und auch als Ballettanz acceptirt.

Gaillarde,
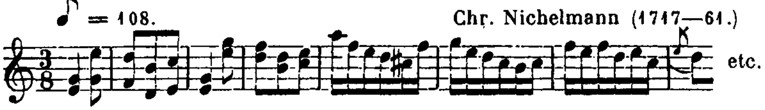
ital. Gagliarda, Galiardo. Ein fast verschollener französischer im $^3/_4$ oder $^3/_2$ Takte stehender Tanz aus alter Zeit; derselbe ging in einem Tempo ähnlich der Menuet; eigenthümlich waren ihm drei meist 8-, auch 12- und 16taktige Theile. Die Gaillarde, oder Galliarde, wurde auch von englischen und deutschen Komponisten gepflegt.

Orlando Gibbons (1583—1625).



An vorstehende Form bindet sich z. B. das »God save« der Engländer. Die folgende Gaillarde aus späterer Zeit ist von leichterem Temperament:

Chr. Nichelmann (1717—61.)



Die Arie der Zerline in Mozarts »Don Juan«: Wenn du fein fromm bist«, ist von ähnlicher Form; ebenso in dessen »Figaro« der Chor:



Die Gaillarde soll in Italien als »Romanesca« gebräuchlich gewesen sein; jedoch stehen alle Tänze dieses Namens im geraden Takt:

[Notenbeispiel] etc.

Noch einzelne andere alte Tänze sind den früher erwähnten sehr ähnlich, wie z. B. der französische Rigaudon*) und die italienische Pavone der Gavotte gleichen.

Quadrille. Française. Kontretanz.

Von französischen Tänzen der neueren Zeit ist zunächst die Quadrille oder auch Française und der Kontretanz zu nennen, cyklische Tänze, bestehend aus etwa 6 angeregt gehenden »Touren«, in verschiedenen Ton- und Taktarten ($^6/_8$ und $^2/_4$, eine Takthälfte etwa ♩ — 96), welche nur in vereinzelten Fällen Kunstform erhielten, so z. B. durch A. Rubinstein in seiner Fantasie »le Bal«. Die Ecossaise, ein zweitheiliger munterer, ursprünglich schottischer Tanz, meist im $^2/_4$ Takt, wurde zu einem dem Kontretanz verwandten Tanz. Franz Schubert gab verschiedene Ecossaissen zum Ballgebrauch heraus.

Das Finale von Schumanns erster Symphonie in *B* dur ist in der Form der letzten Tour des Kontretanzes gehalten.

*) Der Rigaudon ist, vereinzelt, von Joach. Raff zu einem modernen Klavierstück benützt. Es ist befremdlich, dass man nicht, wie z. B. die Gavotte, Menuet, Sarabande, auch die sonstigen älteren Formen mit in die neue Musik gezogen hat, da sie doch so willig sich der Phantasie fügen und neue Titel sich schwer finden lassen. — Sammlungen alter Tänze sind in neuen Ausgaben reichlich vorhanden, z. B. in folgenden: »Alte Meister« herausgegeben von Ernst Pauer. (Breitkopf und Härtel.) »Alte Klaviermusik«, von demselben. (B. Senff.) »Les Maîtres du Clavecin« v. Verf. (H. Litolff.) »Alte Tänze« von E. Pauer. (Breitkopf und Härtel.)

Bolero.
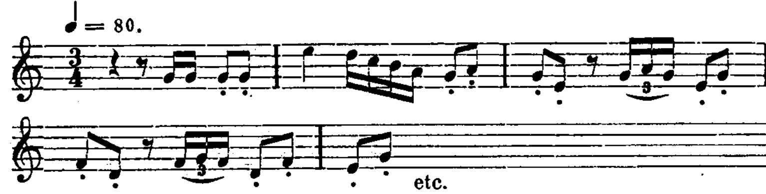
In Spanien ist der »Bolero« ein neuerer in die Kunstform übergegangener Volkstanz im mässigen $^3/_4$ Takt mit Kastagnetten, das sind an den Fingern beider Hände befestigte nussschalenartige Klappern, welche, zusammengeschlagen, den Rhythmus der Begleitung mitmachen: ♩ = 80. [Rhythmus in 3/4], womit der Tanz, der eine angefeuerte, etwas stolze Grazie athmet, seine nationale Eigenthümlichkeit erhält. In Aubers »Stumme von Portici« wird im 1. Akt ein Bolero getanzt. Der Rhythmus desselben ist auch der Polonaise zu eigen.

Seguedilla.

Die Seguedilla ist ein dem Bolero ähnlicher Tanz im $^3/_4$ Takt, oft mit Gesang, aber meist ohne jenen Rythmus der Begleitung.
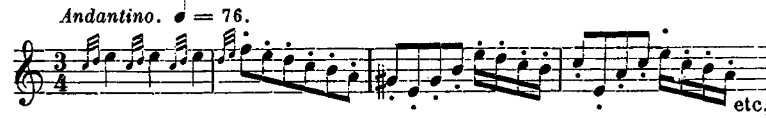
Zapateado.

Der Zapateado, im $^3/_4$ Takt, ist gleichfalls dem Bolero im Tempo und Charakter ähnlich:
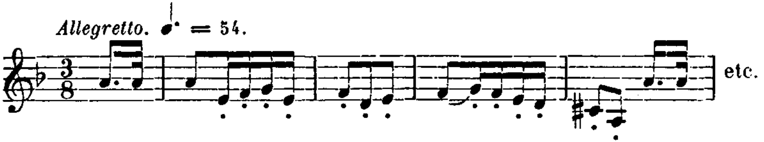


Fandango.

Der Fandango hat ungleiche Taktart. Ein Fandango wird in Mozarts »Figaro«, Akt 2, gespielt:
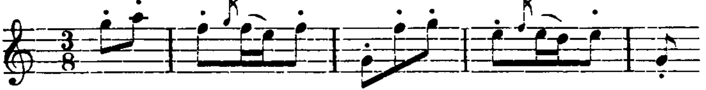


Der Fandango auf den spanischen Inseln, z. B. Minorca, ist dagegen von anderer Haltung und lebhafter Gangart:



Die Mandolinenbegleitung der Serenade in **Mozarts** »Don Juan« ist eine Spielart dieses letzten Fandango.

Neuere spanische Tänze, wie die **Gitana**:
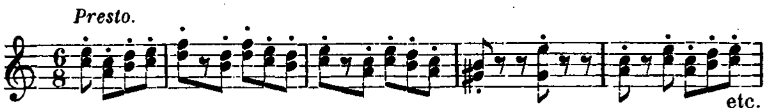


die **Cachucha**:
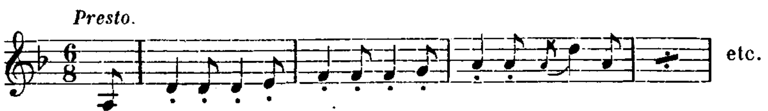


beide heiter und in mässig bewegtem $^3/_8$ Takt, sind, wie auch die **Aragonese**, in ihrer volksthümlichen Weise wohl ins Ballet, doch nicht in höhere Kunstform übergegangen. Eine erst noch zu erstehende spanisch-nationale Kunstmusik muss dazu ihre Meister zeitigen.

Saltarello.

Der italienische **Saltarello** (von saltare, springen) ist ein kurzer, sehr rascher und feuriger Tanz mit oder ohne Kastagnetten, im $^6/_8$ oder auch $^{12}/_8$ Takt, der sich zweitheilig giebt, oder auch als ein belebter $^2/_4$ Takt mit je zwei Triolen. Eine Probe davon hat **Mendelssohn** aus Italien mitgebracht und im Finale seiner kleinen *A*moll-Symphonie verwendet:
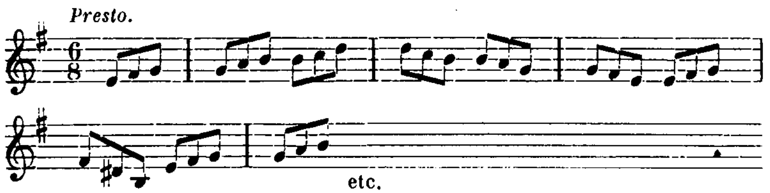


Stephen **Heller** hat in seinem Op. 77 (Breitkopf und Härtel) den Tanz effektvoll durchgeführt. In **Schuberts** *D*moll-Quartett ist das Finale in der Form des Saltarello gehalten:



Tarantelle.

Sie ist ein neapolitanischer Tanz und dem Saltarello nahe verwandt; ursprünglich gleichfalls von kurzer Form und meist im $^6/_8$ Takt stehend, ist die Tarantella noch feuriger, hitziger. Die Sage behauptet, der giftige Biss der Tarantel, einer Spinne, erzeuge eine fieberhafte Bewegungswuth, welche in der echauffirenden Tarantelle ihren Ausdruck und zugleich ein Heilmittel finde. Insofern andererseits die Meinung zutrifft, die Tarantelle sei aus Tarent gekommen, könnte der Name auch von dem dieser Stadt herstammen. Die bekannteste Tarantelle ist die aus Aubers Oper »die Stumme von Portici«:
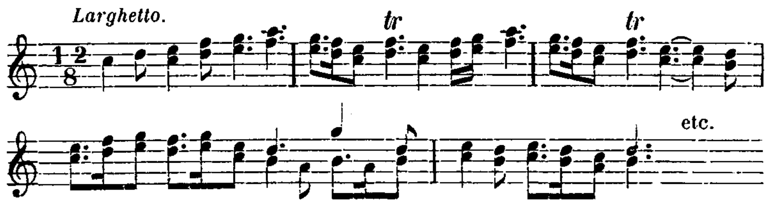


Chopin, St. **Heller** und zahlreiche andere Meister haben aus der Tarantella edel effektuirende Konzertstücke geschaffen.

Siciliano.

Ein Tanz in der Weise der sicilianischen Hirten, von idyllischer Stimmung, fliesst der Siciliano in ruhigem $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt dahin. Das Charakteristische des Siciliano liegt, ausser in der ihm durchweg eigenen Sanftmüthigkeit, in seiner Rhythmik, welche häufig eine Figur mit sich bringt, deren erstes Achtel einen Punkt hat, worauf ein Sechzehntel und wieder ein Achtel kommt: ; gewöhnlich folgt der Figur ein Viertel: .

Der Siciliano ist häufig als Grundform für einfache ländliche Musikstücke verwendet worden; so hat z. B. Seb. **Bach** in seinem »Weihnachtsoratorium«, wie auch **Händel** in seinem »Messias« die Situation der Hirten in der heiligen Nacht in einer »Symphonie pastorale« im Charakter des Siciliano geschildert. Der Anfang der letztern ist dieser:



Magyarisch.

Unter allen Musiknationen nimmt die ungarische, eigentlich magyarische, eine der absonderlichsten Stellungen ein, insofern ihre Musik sich ohne Einwirkung der musikalisch kultivirten Völker entwickelte, und, wo sie echt zigeunerisch ist, auf einem Tonsystem basirt, das sich nicht (wie die Kulturmusik) zunächst auf die Wechselbeziehung der Tonica zu ihren beiderseitigen Dominanten gründet, wie sich das in dem bekannten Tonartsystem

Unterdom. Oberdom.
as es
ausdrückt: *F a C e G h D*, sondern das auf dem oberen Grenz-
Tonica.
übergange der Molltonart basirt, eine Stellung des Systems, welche früher in der Harmonielehre (siehe »übergehende Tonart«) abgehandelt wurde: *as C es G h D | fis*.

Wie die Töne des gewöhnlichen Durtonartsystems, *FaCeGhD*, bekanntlich die Tonleiter *C D e F G a h C*, die des Molltonartsystems *C D es F G as h C* bilden, so ergiebt das magyarische Molldur-Grenzsystem *as C es G h D | fis* diese stufenweise Folge: *C D es fis G as h C*; manche Stücke fangen im »Auftakt« bei *G* an: *G as h C D es fis G*.*) Enthält unsere Molltonleiter nur eine einzige übermässige Sekunde, in *C*moll *as h*: so bringt die von den Magyaren verwendete über die Grenze gestellte Tonart zwei übermässige Sekunden; *es fis* und *as h*, mit sich; daher stammt in der Magyarenmusik der häufige Gebrauch der übermässigen Sextaccorde *as C fis*, *as C D fis*, *as C es fis*.

Eine zweite Eigenthümlichkeit neben der Skala ist in der magyarischen Musik die synkopirende Rhythmik, welche so fremdartig ist, dass man ungarische Volkslieder in deutscher Textübersetzung nicht singen kann, ohne die ursprüngliche Rhythmik zum Theil zu

*) Dass man Unrecht hat, diese Tonleiter speciell als »ungarische« zu bezeichnen, beweist die Thatsache, dass dieselbe auch in unserer Kulturmusik lebt; so z. B. kommt diese Tonleiter in einer der schönsten Mozart'schen Sonaten: [Notenbeispiel] Satz I am Ausgange der Theile vor, ohne »magyarisch« zu wirken:

[Notenbeispiel]

zerstören.*) Wo sonst der sogenannte »punktirte Rhythmus« in einem punktirten Achtel mit nachfolgendem Sechzehntel besteht: [Notenbeispiel], tritt diese Form in der magyarischen Musik häufig umgekehrt auf: [Notenbeispiel] **) und unser [Notenbeispiel] im Magyarischen: [Notenbeispiel], also zusammenziehend, synkopirend.

Endlich ist auch noch der ungleichen Taktgruppirung (»Taktrhythmus«) in der Zigeunermusik zu erwähnen. Pflegen bei uns die gleichzahligen Gruppen von 2, 4, 8 Takten die Norm zu sein und schon dreitaktige nur ausnahmsweise vorzukommen, so bringt die magyarische Musik häufige Folgen von 4 und 3, 3 und 2 Takten, also sieben- und fünftaktige Gruppen.

Es spricht sich in alle dem etwas Naturalistisches, Willkürliches aus, das seinen Reiz hat, weil es aus der freien Phantasie unwiderstehlich hervorbricht. Denn die Magyaren sind von tiefer musikalischer Natur, die, zum Excentrischen geneigt, oft zwischen herber Wehmuth und jauchzender Freude schwebt und das paradoxe nationale Wort dafür hat: »Trauernd freut sich der Magyare.« Dieser Natur scheint sowohl die in der magyarischen Musik lebende Skala des über die Grenze ragenden Tonsystems mit seinen »übermässigen« Intervallen, als auch die scharfe, eckige Rhythmik und freie Taktgruppirung psychologisch zu entsprechen. Doch ist ergänzend hinzuzufügen, dass sich jene rhythmische Form in vielen ungarischen Stücken sehr abgeschliffen giebt, und zudem in vielen Übertragungen (z. B. in den bekannten von Joh. Brahms arrangirten »ungarischen Tänzen«) beziehungsweise entnationalisirt worden ist.

*) Vergl. die vom Verf. bei B. Senff herausgegebenen »12 ungarischen Lieder« für Pianoforte solo, wie auch für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Der für das Solo-Instrument beibehaltene Rhythmus der Originale war der deutschen Sprache unter der Singstimme unmöglich anzupassen. Echt magyarische Tänze für Klavier erhält man aus dem Verlage von Rozsavölgyi u. Co. und von Taborsky und Parsch in Pest, Verlagsnummern 86, 158, 159, 160, 381, 430, 447, 455.

**) Dieser umgekehrte punktirte Rhythmus [Notenbeispiel] findet sich auch noch in der Volksmusik der Schotten und Irländer: [Notenbeispiel] hier aber wird er mehr im Sinne eines Vorschlags verwendet, [Notenbeispiel] während er im Magyarischen schärfer accentuirt wird: [Notenbeispiel].

Die Zigeuner sind Naturgeiger, und daher sind auch zum grossen Theil ihre Melodieen geigenhaft; ihre schwierig zu singenden übermässigen Intervalle und Rhythmen finden so ihre Erklärung: die Geige ist darin williger als die Kehle.

Eine besondere magyarische Species sind die schwermüthigen Tänze, die in langsamen, marschmässigen Schritten von oft choralhaftem Tempo und ohne gemessenen Takt getanzt werden. Einer der vornehmsten Tänze, der Csárdás, beginnt mit dem zweitheiligen langsamen Satze »Lassu« (unserm Lento entsprechend):

Adagio. ♪ = 66. etc.

wonach dann ein feuriger zweitheiliger Satz, »frika«, »friss«, folgt.

Allegro. ♩ = 144.

Hier giebt es zwei fünftaktige Gruppen.

Die ungarischen Schlüsse haben oft einen rhythmisch verlängerten, unserm [Notenbeispiel] gegenüberstehenden Schluss, der von besonderem Reiz ist, besonders in so manchen chevaleresk-stolzen Stücken.

Lento. *Allegro.* *Lento.*

Allegro.

Die aparte Tonweise und Rhythmik der magyarischen Musik hat es bewirkt, dass sie von schaffenden Künstlern mit besonderer Vorliebe für Kunstformen verwendet wird. Franz Liszt that dies in eingeborener sympathischer Fühlung mit der Magyaren-Natur; seine Kunstform befindet sich in innerer Übereinstimmung mit der

reflexionslosen Entstehungsweise der magyarischen Musik, welche eine architektonische Form nicht kennt und in beliebigem Ab- und neuem Ansetzen eine freie Fantasie hervorbringt. Diese formlose Musikweise in die freie künstlerische Form der Rhapsodie gebracht und darin den nationalen Musikgeist in seiner Wildheit idealisirt zu haben, ist Liszts Verdienst.

Das »ungarische« und »magyarische« Idiom dürften in dem Punkte zu unterscheiden sein, dass das »ungarische« nicht immer die wilden Elemente mit sich bringt, sondern auch die durch die civilisirte Gesellschaft abgeschliffenen Weisen schafft, wogegen das »magyarische« ursprünglicher, mit der aparten Tonart und Rhythmik verwachsen und der abgeschliffenen Weise fremd ist. Mit dem Worte »ungarisch« ist das ganze Volk in seiner politischen Zusammengehörigkeit, mit »magyarisch« die ursprüngliche Stammesnatur und die Zigeunerrace bezeichnet. Die Mischung beider Idiome machte es möglich, dass selbst ungarische Opernmusik entstehen konnte, in welcher Komponisten wie Erkel, Doppler, grosse heimische Erfolge erzielten.

Skandinavisch.

Die skandinavischen Tänze, wie z.B. der Halling, Springdands, sind bis jetzt wenig in die allgemeine Kunstmusik übergegangen; wohl haben Künstler wie Hartmann, Norman, Grieg, Gade u.A. ihre nationalen Tänze reproducirt, doch mehr im Sinne von Naturporträts, und ohne damit die Kunstmusik in weiterem Sinne zu befruchten.
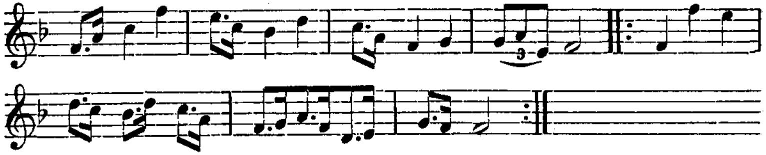
Die Wechselfolge der punktirten Figur und einer Halben oder eines Viertels ist vielen nordischen Tänzen eigen, wie z.B. hier:

Norwegisches Tanzlied.
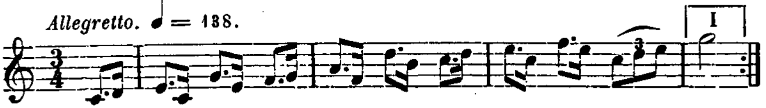
Allegretto. ♩ = 120.
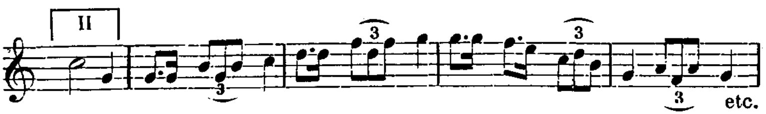
Dänisches Tanzlied.

♩ = 120.

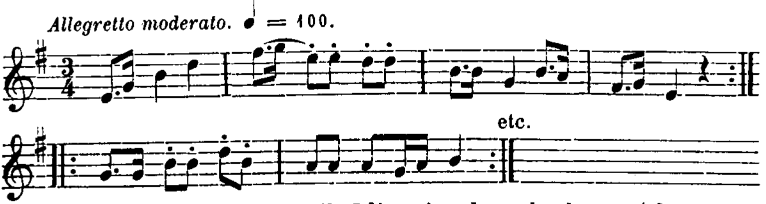


Springdands.
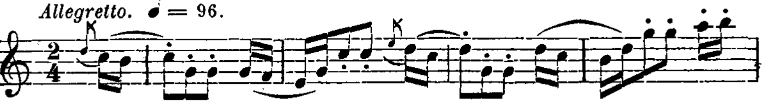




Ein besonderes charakteristisches Tanzlied ist die schwedische Polska:
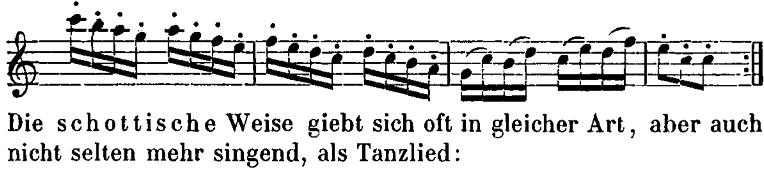


Das skandinavische Musik-Idiom ist aber überhaupt (abgesehen von den speciellen Weisen des Volks-Liedes und -Tanzes) vielfach in Kunstwerken vertreten. N. W. Gade (1817) begann mit solchen in seiner Ouverture »Nachklänge an Ossian«, Op. 1; viele spätere Talente folgten, und es entstand so ein reizvoller Zweig der Literatur für Instrumentalmusik: die nordische Musik. Die Musik des nordischen Volk's ist nicht einseitig melodisch, wie die der südlichen Völker, sondern, aus der tieferen seelischen, weniger sinnlichen germanischen Musiknatur erwachsend, voll harmonischen Lebensgeistes: erst mit ihrer Harmonie gewinnen die skandinavischen Weisen ihre ganze Schönheit.
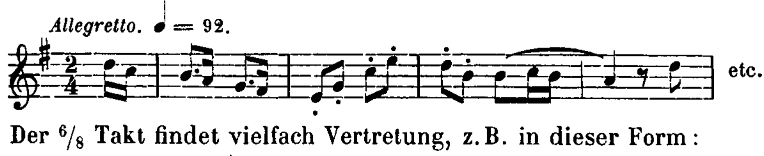
Brittisch.

Der englische Tanz hat eine gewisse nüchterne Aufgewecktheit und bewegt sich vorwiegend im $^2/_4$ Takt, wie z. B. der Schiffsjungentanz (Saylor boy's dance):
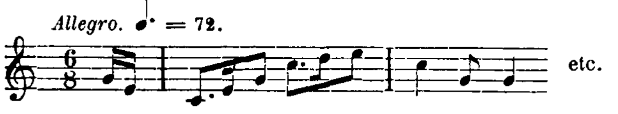




Die schottische Weise giebt sich oft in gleicher Art, aber auch nicht selten mehr singend, als Tanzlied:



Der $^6/_8$ Takt findet vielfach Vertretung, z. B. in dieser Form:
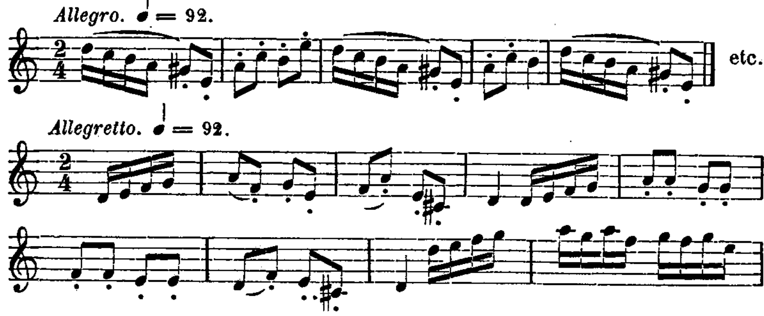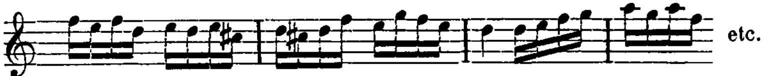


Die Irländer haben in ihren Volksweisen häufig Ähnlichkeit mit den schottischen: die alten wandernden Barden vermittelten da die Übertragung.

Russisch.

Auch die russischen Volkstänze, wie die kosackischen u. dgl., sind mehr naturalistisch nachgeahmt und zu Themen für kunstreiche Variirung benützt worden, als dass sie idealisch wiedergeboren wären. A. Rubinstein hat indessen darin einzelnes Kunstreiche und Originelle geschaffen und dem russischen musikalischen Genius ein Denkmal in seiner Symphonie in *G* moll gesetzt; nach ihm sind zu nennen: Naprawnik, Rimsky-Korsakow, Tschaikowsky u. A.

Die russischen im Volke entstandenen Tänze sind häufig mit Gesang verbunden und meist primitiver Art, oft nur ein paar Takte lang, dann auch thematisch und in kurzweiligen Veränderungen fortgesetzt. Der muntere, naive, trippelnde Charakter im $^2/_4$ Takt ist vorherrschend:





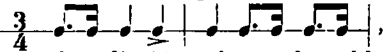
In seinen drei grossen Streichquartetten Op. 59 hat Beethoven bekanntlich in einzelnen Sätzen kurze russische Volkstanzmotive verarbeitet.

Polnisch.

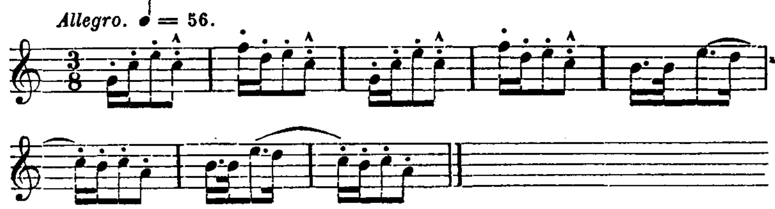
Die polnische Tanzmusik hat durch das Genie Chopins eine Idealisirung besonders in der Mazurka und Polonaise erhalten, wie es — nach der Epoche der alten Tänze — in keiner andern Volkstanzmusik vorgekommen ist.

Die Mazurka,
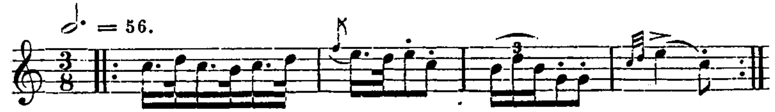
auch Masurka oder der Masurek (vom Lande Masuren) genannt, ist ein mässig rascher, doch feurig accentuirter Tanz von zwei, zuweilen auch vier achttaktigen Theilen im $^3/_8$ oder $^3/_4$ Takt, dessen dritter Takttheil, zu einem besonders festen Pas, gern accentuirt wird: $\frac{3}{4}$, dessen Schlüsse meist mit Accent auf das zweite Viertel (oder Achtel) fallen: und dessen Rhythmik viel punktirte Elemente mit sich bringt:
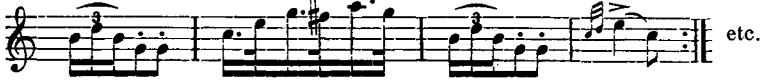


In einfachster Form hat die Mazurka auch wohl nur einen Theil. In der rhthmischen Schärfe kommt der polnische Tanz vor allen andern dem ungarischen am nächsten, was sich selbst in der einfachsten eintheiligen Volks-Mazurka zeigt, deren ganzer Inhalt nur aus zwei und zwei wiederholten Takten besteht:



Die punktirte Rhythmik tritt in einer andern nationalen Mazurka auffallend hervor, die Spannung der Erregung im Tanzen versinnlichend:
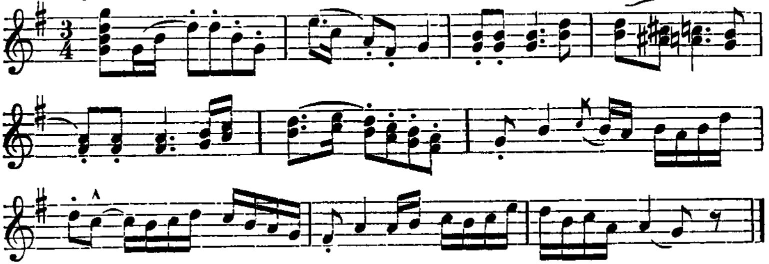




Die Mazurka ist der polnischen Nation eigenste Natur, kein anderer nationaler Tanz gleicht ihr. Chopin erhob die Form der Mazurka hoch über den Boden des Volks und der Gesellschaftssphäre, und idealisirte sie in feingeistigen Kunstwerken, welche die verschiedenartigsten Seelenstimmungen wiederspiegeln; in einer völlig dem Tanzgebrauche entrückten Form hielt er dennoch im Grunde stets die Tanzweise fest, er schuf daraus ein universales Musikstück und verblieb dennoch beständig das treue Kind des unglücklichen Polenvolkes, dessen Wehe-Ausdruck sich in ätzenden Dissonanzen und in empfindsamen Durchgangstönen versteckt, während die Musik doch immer begrenzte persönliche Gefühlsäusserung zu bleiben scheint. Es spricht sich darin eine seltene, auserwählte Natur aus, die es vermochte, in der äusseren Erscheinung eines modernen Salonmenschen mit allen daran haftenden konventionellen und socialen Nüancen, doch den tieffühlenden innern Charakter zum Ausdruck zu bringen. So haben seine Mazurkas ihre von innen heraus entstandene Physiognomie und auch ihren Stimmungswechsel, der vom tristen Sinnen und Singen jäh, oft bis zum Erschrecken, zu wildem Tanzimpuls überspringen kann.

Die Polonaise

trägt zwar ihren nationalen Ursprung im Namen, doch ist ihre Geburtsstätte schwerlich die naive Volksschicht, sondern die höhere Gesellschaft, deren Vornehmheit sich in dem ruhig, ohne jede Spur von einer wirklich tanzend-hüpfenden Bewegung dahin wandelnden $^3/_4$ Takt mit boleroähnlichen Rhythmus ( ) ausspricht. Die Polonaise (ital. Polacca) ist von Oben in die Volksgesellschaft hinabgestiegen; der Vermittler war dabei der unglückliche Graf Oginski, dessen beliebte Polonaisen in gleicher Weise dem Tanzgebrauche wie dem Vorspielen gewidmet waren. — Die Polonaise in kürzester Form ist in zwei achttaktigen Theilen gehalten, welche in der Erweiterung sich auf 12 bis 16 Takte vermehren und auch wohl noch ein zweitheiliges Trio, vielleicht auch noch eine Coda (Anhang) erhalten. Ausser jenem nicht polnischen Rhythmus hat die ächte Polonaise noch andere, markantere Eigenheiten: ihr Anfang geschieht stets auf dem ersten Takttheil und ihre Schlüsse fallen stets auf den dritten: $\frac{3}{4}$.

Hier der Anfang der einst mit Begeisterung gehörten »Kosciusko-Polonaise«:

Allegro moderato. ♩ = 80.

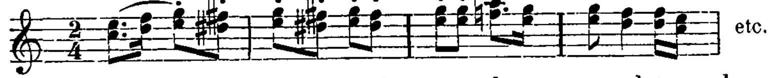


Die Polonaise soll im Jahre 1574 zum ersten Mal auf einem Fest getanzt worden sein, als Heinrich von Anjou zu Krakau gekrönt wurde. Die französische Endung des Namens könnte daher stammen. Auf Festbällen pflegt dieser Tanz noch jetzt den Anfang zu machen, und da es mehr eine taktmässige Wandlung von Paaren in graziöser Haltung ist, als ein Tanz, so vermag sich Alles daran zu betheiligen.

Eine frei behandelte (also ein Stück nach Art der) Polonaise heisst à la oder alla Polacca. — Die Polonaise ist von sehr vielen Komponisten, in mehr oder weniger strenger Form, kultivirt worden; ausser den Oginskischen Polonaisen sind noch jetzt allgemein bekannt: die Polonaise aus der Oper »Faust« von Spohr, die Weber'sche concertante Grande Polonaise in *Es* Op. 21 und Polacca brillante in *E* Op. 72 für Pianoforte. — Nach ihnen hat Chopin die Polonaise in modernem Salonstil zu noch höherer Charakterwürde, ja bis zu königlicher Vornehmheit erhoben und dabei interessante individuelle Züge durchgeführt. In Op. 26 ist die erste Polonaise in *Cis* moll von weiblicher serieuser Individualität, gegen die zweite in *Es* moll, die männlich-kräftig und cholerisch-melancholisch gestimmt ist; die in *A* dur Op. 40, Nr. 1 ist eine stolze Prachtliebende, Nr. 2 in *C* moll ein strenger Insichgehender; Op. 56 in *As* ist heroischer Natur, ein in seinem Glanz, Kraft- und Machtgefühl schwelgender Ritter, nicht ohne zarte Empfindung.

Andere Tänze polnischer Abkunft, z. B. der Krakowiak,

♩ = 108.



sind nur vereinzelt zu höheren Kunstzwecken verwendet worden; die Rhythmik des genannten Tanzes ist aber eine in der Kunstmusik sehr verbreitete.

Deutsche Tänze. Walzer.

Die deutschen Tänze sind in ihrem ursprünglichen Wesen frei von aller einseitigen Excentricität und Sinnlichkeit des Ausdrucks: die innere und äussere Natur im Gleichgewicht, ist das Signum unserer Tänze. Man kann in denen anderer Nationen sinnlichen Lebensgenuss, Oberflächlichkeit (Italiener, Spanier), kokette Grazie (Franzosen), Stolz und Excentricität (Ungarn) finden, während man in dem nordischen Tanze den eigentlichen Tanzreiz oft vermissen könnte. Die Deutschen tanzen aus gemüthlich-gesellschaftlichem Bedürfniss, die Füsse werden vom Herzen aus bewegt. So war es zur Zeit des langsamen dreischrittigen Walzers, der vielleicht die Menuet seine Mutter nennen darf, und, im zweitheiligen mässigen $^3/_8$ oder $^3/_4$ Takt stehend, noch zu der obligaten Begleitung der Serenade Don Juans getanzt wurde,

♩ = 120.
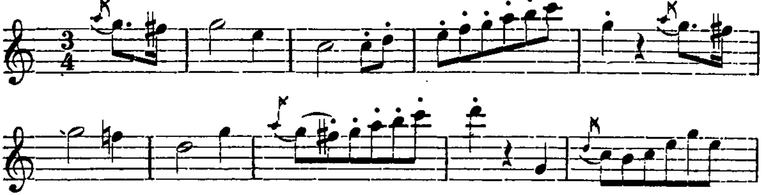
etc.,

ebenso wie zu dem bekannten Walzer des Grafen Gallenberg:

etc.
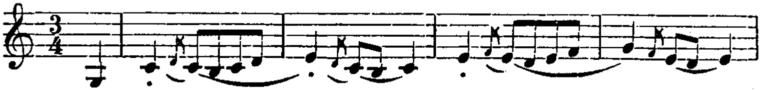
Und auch später war es noch so, als der Tanz vielleicht etwas beschwingter wurde, wie z. B. in dem »Lieblingswalzer der Königin Louise von Preussen«:
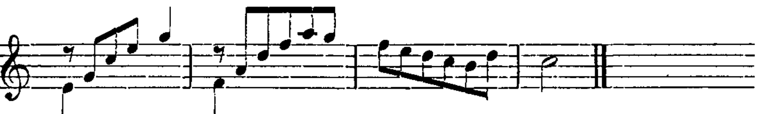
Allegro moderato. 𝅗𝅥. = 58.



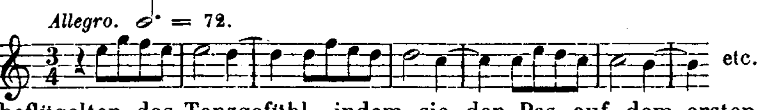
wie auch in dem »Favoritwalzer der Kaiserin Louise von Frankreich«:

𝅗𝅥. = 63.
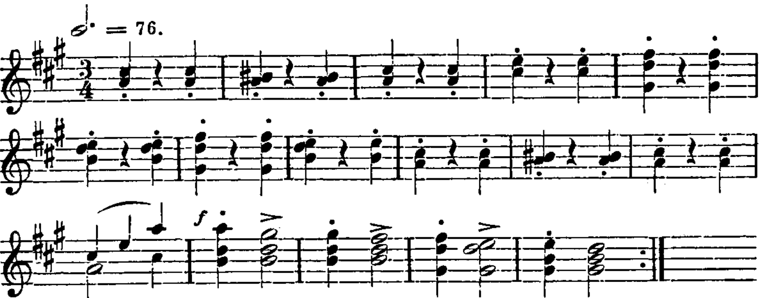




Auch Beethovens Walzer sind noch ziemlich ruhig; sein »Schmerzens«- und »Trauerwalzer« waren wohl nicht zum Tanzen bestimmt; Schuberts »Sehnsuchtswalzer« war ein liedhafter langsamer. Aber gerade die Menuets der klassischen Meister in ihrer Kammermusik haben mit zunehmend raschem Tempo, bis zu dem späteren Symphonie-Scherzo Beethovens hin, den langsamen zum raschen Walzer hingeführt, und Franz Schuberts Walzer halfen ihn zeitigen; synkopirte Schubert'sche Rhythmen wie diese:
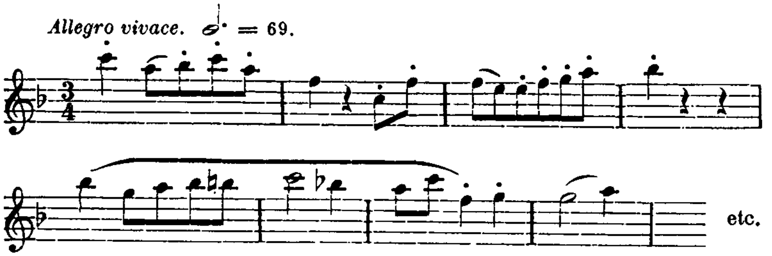


beflügelten das Tanzgefühl, indem sie den Pas auf dem ersten Takttheil illusorisch, zu Luft machten. C. M. v. Weber (1786 bis 1826) idealisirte diese historische Phase des Walzers, indem er die Seele und die beseelende Kraft desselben in ein sinnlich bezauberndes, psychologisch geistvolles Tongemälde brachte: seine »Aufforderung zum Tanz« ist ein »Rondeau brillant«, das Alles in sich begreift, was ein Paar in gegenseitiger Sympathie zum Tanz vereint und in diesem eine beseligende Verbindung empfindet.

Die drei Pas des Walzers zogen sich vollends auf zwei zusammen, indem zu Wien die neuen Walzertalente Joh. Strauss (1804—49) und Jos. Lanner (1801—43) auftraten und im Verein mit Musard in Paris das moderne Tanzwesen auf die Spitze trieben: jeder Walzertakt eine Zeitsekunde. Die frühere Gemächlichkeit des alten zweitheiligen Walzers erschien in der neuen Ära als philiströs, es kam Schwung, Leidenschaft, poetisch belebte Lust in diesen Tanz, dessen Umfang eine Reihe von Nummern nebst Finale fasste. Die neue Seele gab sich auch in den Titeln kund, wie z. B. von Strauss, »das Leben ein Tanz«:



Das war frischer Stoff, der das Herz klopfen machte! Die neuen Walzer waren epochemachend und haben sogar auf die Komponisten von Opern- und Salonmusik Einfluss ausgeübt.
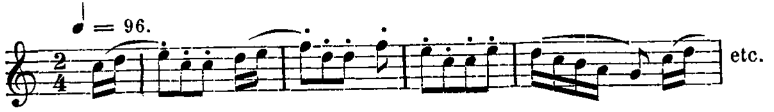
Die Walzerform ist in der Kunstmusik weit verbreitet, wenn auch nicht zugleich mit dem Tanzcharakter; selbst eine Beethoven'sche Symphonie (Nr. 8 *F*dur) hat einen Hauptsatz nach der Form des alten dreischrittigen Walzers:



Der Walzer soll aus Östreich stammen, und er wird dort im Volk nicht Walzer, sondern »Deutscher« genannt. Beethoven in seiner Klaviersonate Op. 79 bezeichnet das Tempo des ersten Satzes mit »alla tedesca«, was wörtlich »wie ein Deutscher« heisst. Danach, wie auch nach dem Charakter sämmtlicher Volkswalzer zum Tanzen ist der Walzer deutschen Ursprungs. Er ist aber in seiner modernsten Form und Effektnatur Welttanz geworden: im Ballsaal durch Strauss, Lanner und deren Nachfolger, im Musiksalon durch Chopin. Dieser idealisirte den Walzer nicht nur durch ein glänzendes, technisch-virtuoses Kostüm, um den modernen konzertmässigen Brillantwalzer zu inauguriren, sondern er gab ihm auch, entsprechend seinen Mazurkas und Polonaisen, eine mannigfaltige individuelle Charakteristik. Seine Walzer in *As* in Op. 34 und Op. 42 sind vorwiegend berauschende königliche Prachtstücke, während von diesem Charakter in den Walzern Op. 18 in *Es*, Op. 34 Nr. 3 in *F*, Op. 64 Nr. 1 in *Des*, die sich in engerer gesellschaftlicher Sphäre bewegen, nur ein geringes Mass zu finden ist. Chopins stillere Walzer, wie Op. 34 Nr. 2 in *A*moll, Op. 64 Nr. 2 in *Cis*moll u. A. sind dagegen mehr innerlicher Natur, zarte empfindsame Herzensblüthen, die uns gleichsam mit sprechenden Augen anblicken.
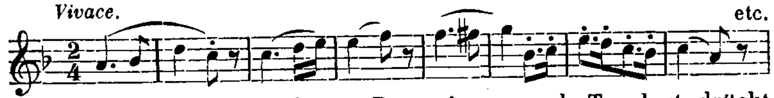
Hopser.

Dieser einstige Lieblingstanz des Volks ist, bald nur ein-, bald zweitheilig im $^2/_4$ Takt, die alte Polka zu nennen; seine nüchterne Weise war diese:



Galopp.
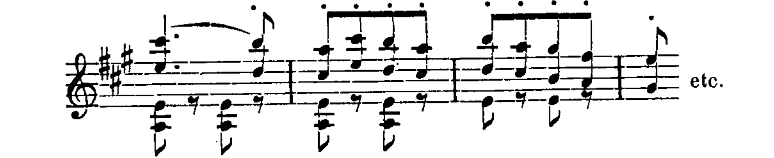
Der Galopp im schnellen $^2/_4$ Takt ist ein flacher, jagender Tanz, der zuerst durch Liszt, in seinem zündenden »Galop chromatique«, zu einem harmonisch-thematischen Kunst- und Virtuosenstück gemacht wurde. Auch Ant. Rubinsteins »le Bal« enthält einen phantasiereichen temperamentvollen Galop. Der Charakter des Galopps herrscht indessen in vielen reissenden Finales moderner Opern; es sind solche Sätze sogar direkt als Galopptänze benutzt worden, wie z. B. das Duett der Lucretia Borgia (Donizetti) mit Genaro am Schluss des 2. Akts:



Die Seele des Galopps, eine an Raserei grenzende Tanzlust, drückt sich besonders stark aus in dem Finale von Beethovens *A* dur-Symphonie:
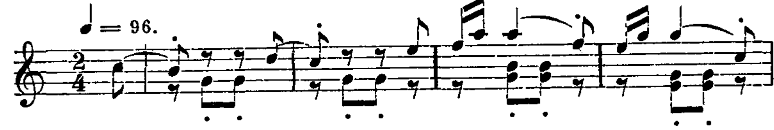
etc.,
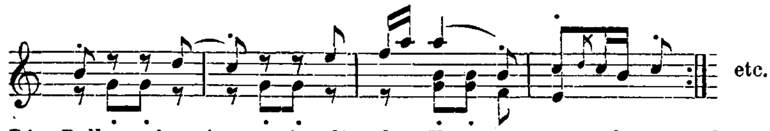
und selbst der Form nach in der Episode:
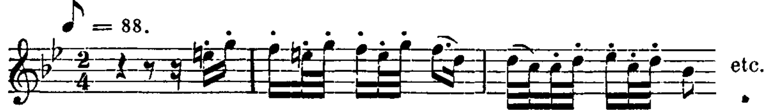


Polka.

Die in Böhmen entstandene Polka könnte, als »Polka tremblante«, eine verjüngte Gavotte genannt werden. Sie ist im mässig muntern zweitheiligen $^2/_4$ Takt nebst Trio, der eigentlich hüpfende (und so auch mit dem alten Hopser verwandte) Tanz, der sich in zierlichen Rhythmen, zarten Figuren und staccirten Tönen gefällt, um darin eine harmlose Koketterie zu äussern:
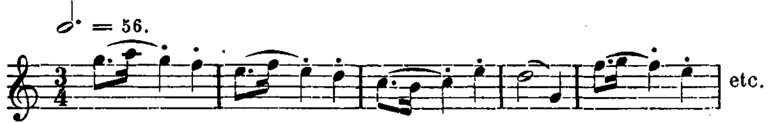




Die Polkaweise ist, wie die des Kontretanzes, der Quadrille oder Française, weit in die Musik, besonders in französische und diesen nachgeäffte deutsche Opern, eingedrungen, hat sich jedoch als Konzertstück wenig dauernd erwiesen. Ein paar musikalisch werthvolle Polkas für Pianoforte giebt es von dem böhmischen Komponisten Smetana, Op. 12; ausserdem enthält A. Rubinsteins »le Bal« für Pianoforte eine sehr effektuirende Polka.*) Das Allegretto in der *F* dur-Symphonie Nr. 8 von Beethoven ist, freilich in idealem Sinne, polkahaft:



Redowa.

Die Redowa ist gleichfalls ein böhmischer Tanz, der zwischen Walzer und Mazurka steht:



Ländler.
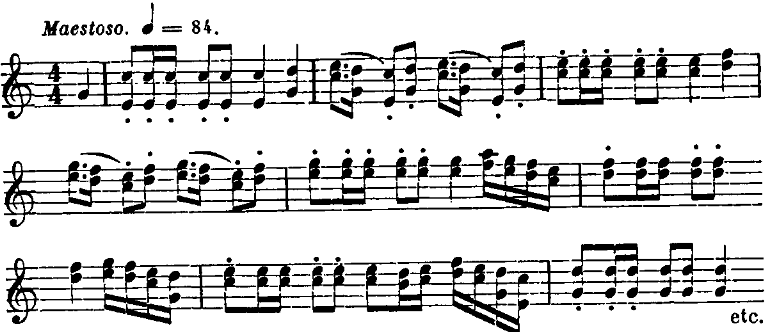
Das Genre der Ländler, Steyrischen etc. gemüthlich wiegende Dreivierteltaktler, ist seit Schuberts dahingehörigen Kompositionen hauptsächlich in Lists »Soirées de Vienne« in die höhere Kunstsphäre gehoben worden. Des Ländlers schönste Charakteristik ist seine einfache Gemüthlichkeit, die sich im naiven Tone des Gebirgsvolkes, oft in herzig anmuthenden Melodieen ausspricht. Der Gang des Ländlers erinnert an den des langsamen Walzers.

Marsch.

Der Marsch, als taktisch geregelter Schritt zur Musik, ist der Übergang zwischen Gang und Tanz. Auch der klingende Marsch

*) Weiterer Stoff zur Kenntniss der Tänze alter und neuer Zeit ist enthalten in des Verf. Sammlungen »Volkstänze aller Nationen der Erde als bildende Übungs- und Unterhaltungsstücke« für Pianoforte zu zwei Händen; andere gleichen Titels zu vier Händen. (Litolff.)

hat die Bestimmung, die Bewegung zu beleben; er kann vom Sturm- und lustigen $^2/_4$ taktigen Geschwind- bis zum breiten $^4/_4$ taktigen Trauermarsch der Charaktere viele haben: der ruhige Parademarsch steht inmitten der verschiedenen Militärmärsche. Die militärische Marschweise war in früherer Zeit an Trompet-Instrumente gebunden und von kurzer zwei Mal achttaktiger Form, etwa wie der »Pappenheimer« oder »Wallenstein-Marsch« im zweistimmigen Trompetensatz in dieser Weise:



Ebenso später auch verschiedene andere Märsche aus dem siebenjährigen Kriege. Mit der Verstärkung der Musikkorps wurde der Effekt bedeutender und die Marschform grösser: das zweitheilige Trio wurde gewöhnlich, die Opern aber lieferten vielen frischen Stoff. Die civilen Märsche für Feste aller Art, Huldigungs-Krönungs-Märsche, wurden immer pompöser; seit Beethoven hat der »Trauermarsch« Eingang in die höhere Kunstmusik, Sonate (Op. 26) und Symphonie (Eroica) gefunden und darin eine künstlerische Apotheose erlebt. Chopins Trauermarsch in *B*moll aus der Sonate Op. 35, und andere bedeutende Märsche, so auch in grossen Opern, ja auch in Oratorien (Samsons Trauermarsch von Händel) beweisen, dass die Kunst dieses Genre nicht entbehren kann.

Man sieht nach dem Vorstehenden, welch eine ungemein mannigfaltige Masse musikalischen Materials im Reiche der Tänze liegt, das, in undenkbaren Wandlungen durch die bildende Phantasie der Meister, zum Stoffe für die grossen Kunstformen wird, welche nun im Folgenden abzuhandeln sind.

Cyklische Instrumentalformen.

Die Suite.

Suite heisst Folge und bedeutet also einen Cyklus, eine geschlossene Reihe von verschiedenen Stücken, deren vereinendes Band die gleiche Tonart und die Tanzform ist. Die alte Suite besteht aus einer kleineren oder grösseren Anzahl von Tanzstücken: Menuet, Gavotte, Bourrée, Polonaise, Rigaudon, Anglaise, Passepied, Allemande, Courante, Sarabande, Chacone, Gigue, Passecaille. Zuweilen kamen auch Stücke anderer, nicht tanzmässiger Art in die Suite, wie z. B. eine Arie (Air), ein Thema mit Variationen, Doubles genannt, etc. Man pflegte die Allemande vor die Courante, diese vor die Sarabande und Gigue zu stellen. Doch hatte man die Folge frei. Als Hauptstücke der Suite betrachtete man die Allemande, Courante, Sarabande und Gigue.

Als erstes, einleitendes Stück setzte man der Suite auch wohl ein Präludium (Vorspiel) voran. Zuweilen stand an der Stelle des Präludium eine »Ouverture«, welche aus einem länger ausgeführten lebhaften Satze bestand, dem auch eine langsame Einleitung, so wie ein langsamer Ausgang zugegeben werden konnte.

Die Suite heisst auch Partie, Partita. Dieser Name wurde bereits im 16. und 17. Jahrhundert von den Stadtmusikern und Pfeifern gebraucht, wenn sie eine bestellte »Partie« von verschiedenen Tänzen abspielten; diesen gaben die Meister dann immer mehr kunstvolle Form. Erst hiermit wurde die Suite dem Boden des gewöhnlichen Musikvergnügens enthobens: die Tänze der Kunst-Suite entzogen sich dem Tanzgebrauch, sie sprachen geistig an und wurden exquisite Vortragsstücke, deren Reiz um so allgemeiner wirkte, als er doch im Grunde immer an die populäre Tanzform gebunden blieb, der Urform aller Instrumentalmusik. In den Tänzen der Suite war also die musikalische Volksnatur mit der Kunst der Meister in schönem Bunde: in der Suite lebt daher eine für jede Zeit gültige, dauernde Bedeutung, die nicht an das musikalische Idiom einer besondern Epoche gebunden ist, sondern aus jeder Zeit heraus frische neue Blüthen treiben, auch selbst weitere Wandlungen eingehen kann, und namentlich keineswegs alterthümlich, z. B. à la Händel und Bach zu klingen braucht. Hiervon zeugen verschiedene Suiten aus neuerer Zeit.

Die Programmsuite und die Programmmusik überhaupt.

Die Suitenform ist in neuerer Zeit frisch belebt worden durch den poetischen Geist untergelegter Ideen, deren Inhalt der textlosen Instrumentalmusik als sogenanntes »Programm« dient. — Die musikalische Phantasie nimmt den durch das poetische Programm erzeugten Stimmungsgehalt in sich auf und gestaltet denselben tonbildnerisch. Vermag die so entstandene (schon in früheren Epochen aufgekeimte) Musik an und für sich allein rein musikalischen Genuss zu gewähren, so kann dieser durch das beigegebene und im Sinne des Zuhörers lebende Programm noch erhöht, bereichert und intensiver werden, indem der Gefühlseindruck in diejenige bestimmte Richtung geleitet wird, welche auch des Komponisten Phantasie nahm. In diesem Sinne entsprechen musikalisch gestimmte cyklische Dichtungen dem Suiten-Cyklus, womit dann der specielle Tanzcharakter verflüchtigt und das charakteristische Stimmungsstück in seinen mannigfaltigen Formen zur Geltung gebracht wird. Ausser den cyklischen Gedichten ist auch eine einzelne grössere Dichtung oder Handlung zu einem Programm zu formen, das seiner Natur nach eine suitenhafte Folge von Sätzen veranlassen kann, deren jeder einen Akt oder eine Scene vertritt. — So wurde denn die früher nur äusserlich bindende Einheit der Suite, nämlich die gleiche Tonart und das gleiche Genre der sonst beziehungslos zu einander stehenden Tänze in neuerer Zeit in das Innere der Sache verlegt: die einzelnen Stücke fanden ihre Einheit in einer poetischen Idee, die auch auf die Symphonie ihre berechtigte Anwendung findet.

Die Programmmusik ist seit lange, besonders seit Schumann, eine Streitfrage. Die eine Partei verneint deren Natur und Berechtigung, die andere nennt sie lebenskräftig in bereits vorhandenen Werken unserer grössesten Meister.

Die Musik kann ihren Inhalt entweder aus der Tiefe des bewusstlosen Gefühls schöpfen, in welchem die Niederschläge der im Leben erhaltenen Eindrücke untergegangen sind, oder auch aus der Gefühlsregion des tagenden Bewusstseins. Dort geniesst man die Musik in stillem Nachempfinden, hier dagegen kann sie zu der Frage anregen, was in dieser Musik sei, das nicht nur tönt, sondern sich auch sagen liesse. In dieser letzten Thatsache ist der Boden zu finden, aus welchem die Programmmusik erwächst: denn wie der musiksinnige Zuhörer aus jener Art von Musik eine ihm unbekannte Idee heraus ahnt, kann auch ein Komponist aus einer solchen Idee heraus schaffen, indem er den Gefühlsgehalt derselben seine Musik beeinflussen und bestimmen lässt. Im wörtlichen Aussprechen solcher Idee entsteht das »Programm«. Es hat jede Epoche häufig kürzere wie längere Musiksätze hervorgebracht, in welchen eine bestimmte Idee stimmungsgemäss zum Ausdruck gelangte; in alten Oratorien gab es Vorspiele, Zwischensätze und ganze Stücke ohne Worte, welchen, den Überschriften gemäss, bestimmte Ideen zum Grunde lagen; Haydn schildert, zum Theil tonmalerisch, in der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten« allerlei Situationen und Vorgänge; Mozarts Ouverture zu »Don Juan« schildert in ihrem Anfange das über den Frevler hereinbrechende Gericht; Beethovens Pastoralsymphonie, seine Sonate Op. 81 »Les Adieux« sind Programmmusik; seine Eroica-Symphonie, seine Ouverture »Coriolan« fussen auf bestimmten Vorstellungen und würden ohne diese nicht entstanden sein; Mendelssohn würde seine Ouverturen zum »Sommernachtstraum«, zu »Meeresstille und glückliche Fahrt«, zu den »Hebriden« ohne die zugehörigen vorher gefassten poetischen Ideen nicht geschaffen haben.

Aber fern bleibe der Gedanke, die Musik vermöge einen Begriff oder Gegenstand selbst zu schildern: dies vermag nur die Sprache, das Bild; jene thut ihr Werk im Programm, im Titel, und nur mit diesem im Sinne des Zuhörers vermag sich eine Programmmusik erschöpfend kund zu geben, während sie als Musik überhaupt innerhalb ihrer natürlichen Grenzen bleibt.

In der Programmmusik liegt auch die sogenannte Tonmalerei, d. i. die musikalische Nachahmung von sinnlich wahrzunehmenden äussern Vorgängen, wie z. B. Gewitter, Wellenschlag, Getümmel, Gegensätze von Licht und Schatten etc. Die höhere Tonmalerei kopirt derartiges nicht nur, sondern giebt darin zugleich die Schilderung der damit verbundenen Wirkung auf das Gemüth, das Furchtbare und Ängstigende des Sturmes, das liebliche Gefühl des Schaukelns des kleinen, oder das Imponirende des hohen Wellenschlags, des lustigen oder aufruhrartigen Getümmels, das erhaben Strahlende des Sonnenaufgangs, das Beruhigende der dunkeln Nacht. Hiermit ragt die Tonmalerei an das Bereich der Gefühlsmusik zu bestimmten Ideen und demgemäss an die Programmmusik.

Eine natürliche Begründung der Programmmusik kann man in den Kompositionen mit Texten finden, deren Inhalt der Musiker in sein Gefühl aufnimmt und von hier aus durch die Phantasie in musikalische Tonsprache umwandelt. Mit Hinweglassung des Textes und mit blosser Angabe des Titels oder Inhalts könnte solche Musik geeigneten Falls schon als eine Art von Programmmusik zu erachten sein.